WILHELM GEORG BERGER

ESTETICA SONATEI CONTEMPORANE

EDITURA MUZICALĂ

78
B47

Wilhelm Georg Berger

ESTETICA SONATEI CONTEMPORANE

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚA

Istoria sonatei contemporane se află în necontenită devenire. Ea prilejuiește astăzi poate cea mai aprinsă dezbatere de principii din analele artei sunetelor. Tot ce se leagă de teoria compoziției muzicale de supremă complexitate este prins în vîrtejul ei, în propagarea polidirecțională a unor concepții, metode și tehnici intens particularizate. Experiența cumulată pe orbitele parcurse reflectă însăși ordinea dinamică a lucrurilor și a faptelor răsfirate în epocă.

Memoria sonatei contemporane invită la cercetarea unor legi care au brăzdat evoluția gîndirii muzicale, marcînd deopotrivă și căile urmate de gîndirea despre muzică. Cercetarea sistematică a realității constituite, întreprinsă din perspectiva prezentului, surprinde mișcarea și transformarea succesivă a criteriilor de valoare pe firul evenimentelor ivite odată cu deplasarea centrelor de greutate și de sprijin. Exegeza estetică derivă la rîndul ei din felul în care activitatea de cunoaștere se referă la partiturile existente, situate în planul realizărilor artistice de importanță deosebită.

Traiectoriile sonatei contemporane denotă nesfîrșite explorări, clarificări, concluzii și deschideri în larg. Distanțele care leagă sau separă suișurile și coborîșurile sau ciclicele înaintări în direcții opuse par a fi anevoie de cuprins cu privirea, revendicînd parcă pe alocuri aplicarea unor unități de măsură diferite. Semnele prefacerilor calitative în timp stîrnesc nu de puține ori un sentiment de incompatibilitate ce se cere destrămat. Firea creațiilor împrăștiate pe pantele mai multor decenii incită la studierea relațiilor mereu modificate și totuși virtual definibile în nestatornicia lor, la estimarea raporturilor

Scanned with OKEN Scanner

funcționale active la scara unor clase și reuniuni mai ample de lucrări.

Orizonturile sonatei contemporane se configurează din mulțimi omogene sau neomogene de compoziții profilate, în care fiecare partitură reprezentativă se raportează la ea însăși, la cele înrudite sau învecinate, la alte realizări mai îndepărtate sau mai străine de propria ei natură și în cele din urmă la toate celelalte la un loc, punînd în vibrație neștiute strune și trezind rezonanțe anevoie decantabile. Tabloul schițat solicită descifrarea legilor de organizație și de construcție, adică formularea principiilor și criteriilor corespunzătoare tematicii propuse.

Organogeneza sonatei contemporane nu a fost de fel oprită. Acesta pare a fi încă în accelerare, în precipitare, luînd în considerație unele aspecte noi, generatoare de restructurări pe termen lung. Semnele atestă veritabile tendințe novatoare, deși ele lasă să se întrevadă și o anume stare de echilibru sau de revenire, pe alocuri și o oarecare staticizare în curs de aprofundare. Cert este că mobilitatea dovedită în resorturile inventivității compoziționale a favorizat încolțiri dintre cele mai surprinzătoare. Noi sisteme de simfonii, concerte, cvartete de coarde sau sonate concepute pentru cele mai diferite ansambluri instrumentale brăzdează această lume în mișcare pluriformă, propunînd la scara marii istorii a artei sunetelor o seamă de transformări fundamentale, învederînd de asemenea atîtea ieșiri în necunoscut și atîtea întoarceri la matcă.

Enunțurile de pînă acum converg în sensul imaginării unei metode de analiză compozițională, conturată prin îmbinarea mai multor componente, aptă de a mijloci sesizarea și interpretarea lucrurilor în lumina cunoașterii actuale. Oricît de laconice în aparență, enunțurile alegorice învăluie totuși o imensă piramidă în trepte. Spațiile din interiorul acestei virtuale piramide — ce simbolizează însăși metatipologia sonatei contemporane — ascund alte enigme. Componentele metodei îmbracă laturi și trăsături proprii unor topologii, morfologii, morfogenii și arhitectonici compoziționale. Prin urmare, cercetarea topologică a compozițiilor de complexitatea sonatei evaluează locul (topos) și relația (logos) în care se află distribuite entitățile discursului muzical, proiectate atît la scara întregului ciclu de mișcări, deci a formei (sau a schemei

Scanned with OKEN Scanner

generale) de ansamblu, cît și la cea a părților constitutive și a subsecțiunilor acestora. Observația reține (în tot și în detaliu) dispunerea elementelor (de exemplu a motivelor generatoare și conducătoare, a temelor principale sau colaterale, apoi a secțiunilor expozitive, tranzitive, dezvoltătoare, concluzive) și a părților succesive (distinct separate sau legate, închise sau deschise, parțial suprapuse sau intercalate, aflate în poziționări extreme sau mediane, de pildă). Analiza subliniază deci atît poziționarea și funcționarea formativă a entităților tematice desfășurate în discurs, cît și calitatea și natura interrelațiilor stabilite și întrețesute între aceste elemente supuse mișcării și transformării înlăuntrul unor unități de timp și de spațiu sonor. Teoria locurilor și a relațiilor calitativ semnificative insită asupra interimplicărilor posibile în suprafețe oricît de mari sau oricît de mici de-a lungul lanțului de expuneri, dezvoltări, transformări, rememorări și reconstituiri concrete, pentru a formula condițiile în care o sonată își păstrează caracterul ei inconfundabil de sonată puternic și necesar individualizată, identificîndu-se pe sine însăși ca operă de artă și totodată compatibilă cu conceptul general căruia i se subordonează. Condiția de bază este aici de maximă rigoare în libertate: sonata nu trebuie să devină altceva decît sonată, în virtutea ideii care traversează epocile, oricîte modificări, extinderi sau contrageri ar suferi entitățile situate și totalizate în arcul formei de ansamblu, a totalității compusă și dimensionată prin însumarea unor locuri și relații specifice.

Varietatea și variabilitatea acestor locuri și relații artistic semnificante care străbat, cuprind și unifică ciclul de sonată, califică implicit și proprietățile mulțimilor de elemente de discurs în desfășurare, efectiv constituante în toate privințele, a reprezentării în formă ca și a emanării expresive din formă. Înfășurările în formă și desfășurările din formă nu fac decît să confere relief și forță de comunicare unui conținut existent și perceptibil în consecință. Dinamica și simbolica sonatei contemporane se ating și se intercondiționează, oricît de eliptice s-ar arăta traiectoriile parcurse în ambele sensuri. În această imagine se înscriu și componentele de ordinul unei morfologii compoziționale contemporane, prin intermediul cărora se contemplă și se constată felul de ne-

Scanned with OKEN Scanner

confundat în care particulele motivice sau macrotematice se generează unele pe altele, configurînd calitatea facturii și a formei muzicale în detaliu și întreg. Teoria configurațiilor precizează legitățile active în profilarea și dezvoltarea microstructurii și macrostructurii compoziționale, specifice în cazul desfășurărilor simfonice, concertante, cameral-orchestrale sau camerale în varietatea tipurilor cultivate (începînd cu monosonata și terminînd de pildă cu dixtuorul pentru un ansamblu de instrumente soliste). Și totuși, pînă și schemele cele mai particulare reflectă ordinea proprie unor scheme generale, a modelelor de gîndire, orientative și poate abstracte în alcătuirea lor laconică. Teoria formelor de bază, a figurilor și a formulelor arhetipale, aplicată la legitățile concrete ale configurării și închegării obiectelor compoziționale de natura sonatei contemporane, atrage după sine și studiul comparativ al morfogeniei muzicale, al evoluției configurațiilor tematice plămădite sub forma unor gînduri, motive sau particole muzicale precizate ca atare. Morfogenia compozițională evidențiază stadiile contemporane desemnate prin evoluția istorică a conceptelor de substanță muzicală, lucru cu atît mai important cu cît tematizarea ornamentului s-a impus tot mai mult atenției, cu cît pluralizarea conceptelor de acest ordin a fost practic potențată la infinit, pentru a cunoaște pe de altă parte simplificări peste măsură precum si căderi sub incidența unor conformități perimate sau alunecări în banal și absurd. Trecerile din aproape în aproape precum și rupturile, mutațiile sau metamorfozele ivite în perimetrele unor morfogenii compoziționale de acuzată ținută modernă oglindesc dinamica modelării în materie de sonată. Conștientizarea tuturor componentelor îmbinate după caz și situație se petrece în cîmpul arhitectonicii compoziționale, înțeleasă atît sub aspectul articulării în întreg a părților unei construcții, cît și sub raportul teoriei sistemelor de sonată aplicată la realitatea metatipologiei contemporane.

Multitudinea dispersărilor și contragerilor, a regrupărilor în alt spirit pe care le cunoaște metatipologia sonatei contemporane, precum și diversitatea crescîndă a tehnologiilor aplicate, a raporturilor dintre genuri, specii și forme sau modalități, dintre elemente și aspecte pure sau luate în amestec, dintre procedeele de scriitură

Scanned with OKEN Scanner

sau mijloacele de expresie și opera de artă — privită ca realizare autonomă dar inevitabil situată cumva în lanțul sau în cîmpul teoretic infinit al înfăptuirilor istorice —, toate acestea la un loc și încă multe altele, impun acreditarea unei metodologii interdisciplinare, capabilă să abordeze fenomenele (fin și extrem de nuanțat stratificate) din mai multe unghiuri de privire. În acest loc intervine exegeza estetică, întregind în lumina unei realități dinamice istoria artei așezată sub bolta sonatei contemporane.

De aici putem deduce concluzia după care dominantele mobile ca și cadențele interioare, descrise de întreaga literatură muzicală corespunzătoare metatipologiei sonatei contemporane, adică ansamblul partiturilor scrise ce se referă într-un fel sau altul la prezent, la epoca de față, posedă un caracter estetic și evidențiază o destinație de motivație estetică, reflectînd totodată fie constantele, fie variantele raporturilor pluriforme, active între mentalitatea artistică obiectivă și cea subiectivă.

O estetică compozițională de finalitate sau specificitate arhitectonică ar putea să se înfățișeze la rigoare ca o ramură a științei muzicii, chemată să investigheze și să localizeze cu precădere însușirile calitative ale reprezentărilor compoziționale întrunite în forma de ansamblu a unui ciclu de sonată, a operei de artă, desăvîrșită în legea ei. Examenul critic al disciplinei insistă de altminteri asupra coroborării cît mai multor relații de interdeterminare, prin intermediul cărora se petrec și se înfăptuiesc atît conceperea și producerea cît și receptarea și interpretarea sonatei contemporane, necesar existentă în și pentru sine, situată în contextul metatipologiei aflată în necontenită mișcare și devenire. În această înțelegere a lucrurilor putem face o necesară distincție între trăsăturile și aspectele care țin de tehnica variantelor categorial diferențiabile sub aspect structural și expresiv, de adecvarea reciprocă dintre parte și întreg, și între relevanța acestor elemente în deplinătatea formei de ansamblu. Atît frecvența cît și rigoarea construcției monotematice în planurile sonatei contemporane obligă întocmai la deosebirea principiilor structurale, cantitativ constructive. Noțiunile călăuzitoare ale demersului analitic privind propagarea substanței muzicale (în infinitatea întruchipărilor și varierilor posibile) țin de o concepție care re-

Scanned with OKEN Scanner

flectă valoarea expresivă cu care este investită materia sonoră în alcătuirea și funcționalitatea ei artistică, de modelarea și arcuirea marilor suprafețe tematice (de orice funcție) care își transmit una alteia informația calitativ semnificantă.

Raporturile dintre genuri și subgenuri sau specii și subspecii de sonată simfonică, concertantă sau camerală, transformabile în limitele unor clase sau sisteme mult lărgite, precum și în cuprinsul unor forme și subforme intens diversificate, invederează o seamă de afinități elective, operante chiar și în ciuda unor nepotriviri sau situări la antipod. Fixarea genului proxim și stabilirea diferențelor specifice presupune în contextul situațiilor flexibile o mereu înnoită apreciere a experienței acumulate, fiindcă însăși totalitatea creațiilor artistic semnificative se transformă într-un obiect al reflexiei, la rîndul ei și ea supusă mișcării și perfectării. Contemplarea filosofică a experienței constituite recurge în spirit estetic la teoria compoziției, rezemîndu-se pe tot ceea ce ține într-un fel sau altul de știința muzicii. Estetica subiectului se subsumează în acest sens esteticii obiectului, celei care se apleacă cu stăruință asupra organicității operei de artă muzicală reperată în dialectica evenimentelor înconjurătoare precum și în totalitatea condomeniilor supuse înnoirii.

Estetica sonatei contemporane se întemeiază prin urmare pe cercetarea și cunoașterea sistemelor de compoziție, a gîndirii muzicale concretizată în modalitățile de alcătuire a ciclurilor de mișcări, insistînd asupra evidențierii și interpretării relațiilor definitorii, configurate în interiorul unui cosmos teoretic unitar în diversitatea lui cauzală. Această delimitare a obiectului decurge din înseși exigențele suscitate de conceptul de sonată, reperat în dinamica existenței culturale contemporane, în nemărginitele mulțimi ale punctelor de confluență, ale momentelor de corespondență sau similitudine, ale dispersărilor și nonconcordanțelor categorial motivate, fără precedent ca amploare și efect în analele artei sunetelor.

Înțeleasă și investită ca expresie a gîndirii despre muzică, edificată și consecvent condusă în acord cu desfășurarea evenimentelor concomitente sau succesive, estetica sonatei contemporane stăruie fie asupra modificărilor de echilibru, fie asupra regrupărilor de forțe în cîmpuri co-

Scanned with OKEN Scanner

municante, descifrînd implicațiile (pe termen lung sau scurt) iscate de confruntări de poziții, aprofundînd în acest context existența și impactul contrariilor axiologic argumentate, reperînd noul în vechi și vechiul în nou.

Metoda preconizată ascultă de ceea ce putem numi o estetică a partiturii, a configurației compoziționale definitivată în și prin textul muzical al autorului, o estetică a realizării, a construcției și a conformației generale, a imaginii sonore și desfășurării stabilite, conceptual obligatorie și stilistic obligantă. În acest consens putem întreprinde modulații către o estetică dedusă din voința de de stil manifestată de compozitor, către tărîmurile tacticii și strategiei compoziționale, revelate de partitură în suma datelor ei obiective. Estetica partiturilor cu însușiri referențiale distinct materializate, oglindește atît de dificil sesizabilul raport dintre jocurile tehnicii de compoziție și cele ale materiei artistic însuflețită, dintre explozii, erupții și focuri de artificii înregistrate într-un domeniu și în celălalt, pentru a indica totuși întîietatea sau suveranitatea tehnicii de elaborare asupra materiei cu care operează, supusă învestirii și înnobilării în sens expresiv, în ideea valorii de comunicare. În fond, culminațiile de ordinul tehnicii aplicate se legitimează prin calitățile transformărilor categoriale pe care le poate comporta una și aceeași materie sonoră tematizată, structurată și modelată pentru a putea îmbrăca aspecte, sensuri și ipostaze nuanțate la extrem. La acest orizont al valorii recognoscibile, transpunerea metodei de cercetare într-un stil de tratare, investit cu caracter artistic și estetic, constituie fără doar și poate un ideal rîvnit și demn de a fi atins.

Înlăuntrul unei destul de îndelungate perioade istorice, inaugurată la începutul celui de al treilea deceniu al veacului nostru și relativ clar subîmpărțită pe urmă în faze ale devenirii arcuite în salturi de imprevizibilă deschidere și forță de dislocare, înnoirile în sunet s-au petrecut de predilecție pe versantele tehnicilor de scriitură, ale normelor de alcătuire și reprezentare în formă, de întruchipare (în tipare mai mult sau mai puțin elastice) a substanței artistice. Surprinse în concretețea lor, fenomenele și evenimentele în cauză participă la prezent, la dimensionarea și profilarea epocii contemporane, distinctiv marcată prin existența unui exploralism poli-

Scanned with OKEN Scanner

direcțional. Spațiul de joc al mentalității (sau atitudinii) artistice de orientare preferențial obiectivă sau subiectivă s-a vădit a fi oferit în aceste condiții de însăși natura opoziției dintre ceea ce ține fie de materie, fie de procedeu, deci de contrastul dintre realitatea (și tendința proprie) materiei sonore și expresia acțiunii (sau ficțiunii) artistice, incorporat și oglindit în organismul partiturii finite precum și în cel al unui întreg repertoriu de creații. Modelarea și dezvoltarea logică a substanței muzicale s-a ridicat astfel nu de puține ori deasupra problematicii propriu zise, estompînd sau eclipsînd pe alocuri traiectoriile semnificației, ale mesajului artistic de superioară coeziune. Ținînd seamă de acest vector, estetica sonatei contemporane circumscrie aria evenimentelor și a fenomenelor adiacente, preconizînd totodată adecvate dezbateri de principii aferente elucidării aspectelor controversate, de interes major. Analiza diacronică favorizează așadar delimitarea criteriilor necesare unei retrospective cuprinzătoare, de ținută constatativă, comparativă sau prospectivă, după caz.

Intrebarea este dacă mișcarea, schimbarea și modificarea treptată sau bruscă a straturilor compoziționale și a mijloacelor de expresie de ținută distinctiv modernă, periodic supuse unor înnoiri sau substituiri impulsionante, determină cu adevărat adîncirea și amplificarea problematicii muzicale declarat moderne; sau, dacă acumulările, selecțiile și opțiunile operate în zonele superioare ale strategiei și tacticii, ale invenției și tehnicii compoziționale, nu concordă cumva cu regenerarea dinlăuntru în afară a conținuturilor de expresie istoricește statornicite și principial apte de a fi repetate pe noile spire ale devenirii universale, desigur în alte medii și sub auspiciile altor deziderate, vizînd o altă finalitate culturală și socială. Răspunsul la o astfel de punere în temă răscolește gîndirea muzicală contemporană ca și gîndirea despre muzică, reperate în varietatea modalităților de manifestare, înglobînd teoria compoziției precum și disciplinele muzicologiei, adică sistematica științei muzicii încorporată în teoria limbajelor muzicale, în acustica, psihologia, sociologia și estetica muzicală, vizînd deopotrivă o seamă de aspecte particulare etnomuzicologice comparative, sau observații și conotații derivînd din arta interpretării muzicale contemporane. Arcuirile trec prin urmare dincolo

Scanned with OKEN Scanner

de mecanica lucrurilor în sine evidente, angrenînd un noian de corelații subtile, adesea încărcate de inefabil. Tradițiile artei sunetelor se revarsă în noile albii ale evoluției generale, reverberînd o simbolică imanent muzicală care poate traversa epocile pentru a se înrădăcina în cîte un prezent vital deschis înnoirilor și confruntărilor esențiale. Procesele de perfectare converg (prin însăși înclinarea balanței) în sensul transformării problematicii moderne într-o arhitectonică contemporană, proiectînd teoria sonatei la firmamentul întregii istorii a artei sunetelor.

Asistăm în această viziune la cea mai contradictorie și sinuoasă atîntire a comportamentului clasic, mai exact la cea mai îndelung pregătită și insistent alungită înscriere în clasic din întreaga istorie a sonatei. Cea de a patra înscriere în clasic, evidențiată pe răbojul ultimelor trei secole, conferă sonatei noi laturi dramaturgice, manifestate atît în resorturile previzibilității acțiunii sonore cît și cele ale imprevizibilității deznodămîntului final. Rigoarea invențiunii sau asimetria proporțiilor se conjugă cu integrarea, subglisarea și suprapunerea unor principii de formă (de ordinul sonatei, al suitei, fugii, pasacagliei, al marii variațiuni sau al variației continue) structural diferite, fără ca noua cultură a sonatei să le dezică pe cele anterioare. Refuzul subiectivității romantice pasional extrovertite și diminuarea în consecință (pînă la desprindere sau negare) a valorilor emoționale forjate în dinamica psihică a eului incandescent și proiectate pe fundalul avîntului în vis sau al prăbușirii în stări abisale, apoi repudierea vremelnic pripită și intoleranță a dominantelor romantice de fază tîrzie sau crepusculară, au lăsat să se întrevadă de timpuriu căutarea prin reacție a accesului către clasic, îndemnînd la împletiri de filoane în care, totuși, romanticul subzită dacă nu irupe chiar, fie sub înfățișarea problematicii moderne, fie sub cea a poeticii muzicale (programatizată sau absolută). Conflictualitatea discursului sonor, subliniată în totalitatea factorilor congruenți, denotă această stare de fapt. Dramatizarea acțiunii și a imagisticii muzicale — sesizabilă în dimensiunile poemului simfonic și ale simfoniei, ale concertului instrumental și cvartetului de coarde sau ale sonatei pentru cele mai variate ansambluri de ca-

Scanned with OKEN Scanner

meră și cameral-orchestrale (pentru a aminti în acest loc numai cîteva aspecte grăitoare) — comportă pe de altă parte transfigurarea conflictualității spectaculare, ducînd (în planul expresiei) progresiv la o voită sau scontantă obiectivare a atitudinii subiective. Clasicitatea modernă se calchează și se ridică cu precădere pe aliniamentele concepțiilor peremptoriu romantice, asimilîndu-și vestigii clădite pe firul epocilor precursoare, coborînd în cicluri și în etape pînă în Baroc și Renaștere, depistînd cu ardoare semnele afectului, încrustate în muzica timpurilor revolute.

Clasicizarea fenomenelor moderne de compoziție implică contemporaneizarea unor estetici ale trecutului, adică actualizarea unor orientări, modalități și tehnici compoziționale precum și renovarea radicală a unor tipuri de forme muzicale de obîrșie contrapunctică. Mișcarea de idei condiționează rotirea și convertirea experienței acumulate, îndeosebi deplasări ale punctelor de sprijin în cele mai neașteptate sensuri, surprinzătoare prin penetranța efectelor degajate. Individualizarea operei de artă de natura sonatei contemporane se aprofundează pe fundalul acestei rotiri neîntrerupte, sonata îmbinînd atît romanticitatea unor calități expresive cît și clasicitatea unor reprezentări în formă. Clasicizarea elementelor definitorii se accentuează în noul simț al melodiei, al armoniei, polifoniei, timbrologiei, al structurilor ritmice intens complicate în suprafețe mici sau foarte întinse. Pînă și cele mai insolite criterii de limbaj socotite imuabile cîndva, s-au supus acestei clasicizări care a cuprins în cercuri expansive imensitatea momentelor configurate în morfogenii, morfologii și topologii de referință compozițională. De aici poate fi dedusă direcționalitatea clasicizantă a tensiunilor exponențiale, concordate într-un fel sau altul la nivelele formei de ansamblu de specificitatea sonatei contemporane. Iar individualitatea sonatei contemporane, privită ca operă de artă muzicală în sine desăvîrșită și legitimată prin înseși premisele ei, exprimă cu fidelitate tocmai aceste comandamente ale clasicizării moderne, ale refacerii și perpetuării sonatei în spirit contemporan.

Diferențierea tehnicilor de construcție, de imaginare și reprezentare fonică a proiectului compozițional corespunde aici în bună măsură dorinței de valorizare concretă

Scanned with OKEN Scanner

a tehnicilor, inspirația plecînd în acest caz de la datele materialului forjat și selectat cu grijă, estimat sub raportul pregnanței, al rezistenței la travaliu, al probabilității de a suporta deopotrivă încărcături considerabile cît și rarefieri duse pînă la maximă transparență. Opacitatea imaginii sonore, atît de acuzată în faze mai timpurii, cedează sub presiunea gradelor sau coeficienților de claritate, fiindcă însăși percepția analitică predomină asupra celei globale, sublimarea, cristalizarea și specializarea principiilor de scriitură fiind efecte ale clasicizării gustului muzical. Sistemele și clasele de limbaje modale, atît de intens cultivate în epocă, apoi tehnica variantelor, a reducției la cicluri, serii sau grupe de variante, au urmărit în fond nu atît evoluții uniplane cît mai degrabă expansiunii poliplane, grăbind generalizarea tehnicilor de scriitură oricît de particularizate în principiu, participînd așadar la decantări în clasic. Înnoirile cunoscute de sonanțele armonice și timbrale, de gesturile și figurile melodice au fost acomodate fie în sensul accelerării lăuntrice a evenimentelor formative, fie în sensul ralentării transformărilor structurale, fapt subliniat și de înnoirea instrumentarului sau de mînuirea lui schimbată, de juxtapunerea în sinteză a unor tehnici avansate sau de purificarea unor soluții configurate. Noua înscriere în clasic ține astfel de evaluarea critică a raporturilor dintre stringența convențiilor și flexibilitatea premiselor adecvate sonatei contemporane, dintre natura invenției spontane și caracterul calculului premeditat, dintre dramaturgia prestabilită și prezumția drumului în lucru, a elaborării pe parcurs, dintre preponderența dinamică sau statică a operei de artă muzicală. Alte raporturi determinante în acest proces pot fi cele care se referă la dispersarea sau contragerea maximă a entităților tematice sensibil contrastante, la menținerea sau neglijarea controlului armonic pe verticala sau orizontala desfășurării sonore, la dispunerea repetitivă sau nonrepetitivă a valorilor principale de discurs, la ierarhizarea nivelelor și a straturilor de desfășurare sau egalizarea în importanță a traseelor angajate. Clasicizarea ariei de probleme decurge indubitabil din modificarea acestor raporturi care ascultă de firea frumosului, de sublimarea și adeverirea calităților chemate să manifeste frumusețea realizării artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Actualitatea sonatei contemporane este indiscutabilă și autoritar confirmată, iar periplul ei se desăvîrșește în sferele muzicii simfonice, concertante și de cameră, fără a se opri aici. În măsura în care forma muzicală își configurează odată cu ea conținutul ei muzical, conținutul reprezentînd și legitimînd la rîndul lui forma de ansamblu a operei de artă, finită și împlinită în totalitatea părților și momentelor componente, a laturilor inseparabile ce se acoperă necesar reciproc la scara întregului, sonata contemporană își încoronează propria ei idee. Dezvoltarea ideii în noi condiții îi confirmă esența și viabilitatea. Sonata contemporană își subsumează totodată — desigur prin înglobare selectivă — varietatea sistemelor și soluțiilor de ordinul sonatei moderne, romantice, clasice și preclasice, cumulînd pe firul epocilor și al secolelor mai îndepărtate însăși informația artistică furnizată de practica instrumentală a Renașterii și a Evului Mediu, trăgîndu-și pe de altă parte o seamă de seve din straturile fără de vîrstă ale cîntecului și jocului popular, ale melosului și instrumentalismului de pretutindeni. Universalitatea acestor demersuri conferă funcționalitate și viabilitate pînă și unor rudimente de intonație și de sonanță, discrete și aparent neglijabile, accentuarea elementarității venind și ea în sprijinul unor redefiniri și reconstituiri fundamentale. Memoria tradițiilor este trezită în fel și chip, iar nimic nu mai pare a fi stins pe vecie. Dinamica evidențiată în cîmpurile largi ale unor morfogenii, morfologii și tipologii mai mult sau mai puțin corespondente sau distincte, atestă întocmai pătrunderea lucrurilor învăluite în negura timpurilor și trecerea intuiției pînă la limanurile Antichității. Revigorarea particolelor sau a sistemelor de limbaj, redescoperirea unor virtualități nealterate ascultă de tendințele transformatoare declanșate de omul de azi. Imensa și atotcuprinzătoarea retrospectivă la scara timpurilor, generată și întreținută de curentele moderne și contemporane, a condus și la o nouă atitudine adoptată față de cultura sonatei văzută ca un întreg, supraordonator prin înseși calitățile și proprietățile multiform nuanțate pe care le deține și sugerează părțile constitutive, adică marile creații plămădite în decursul epocilor corelate. Cultura sonatei își măsoară la rîndul ei tăriile cu puternica cultură a suitei. Stimulul exercitat de absorbirea sonatei în suită și apoi de resorbirea suitei din sonată, pe

Scanned with OKEN Scanner

calea difuzării omnigene a celor două principii călăuzitoare de-a lungul ultimelor patru secole, structural diferite și totuși strîns împletite prin însăși intercondiționarea lor reciprocă, a asigurat nu numai cursul firesc al evoluției istorice, netezind pînă la urmă semnele unor discontinuități momentane și conjuncturale, ci și însăși dezvoltarea poliplană a artei sunetelor în succesiunea etapelor contemporane.

Luate la un loc, atît lumea sonatei cît și lumea suitei denotă în consens final (și specifică totodată) ceea ce ține de esența arhitectonicii compoziționale, a științei și artei formelor muzicale însuflețite în și prin cînt, în și prin desfășurarea integrală a mesajului artistic, a conținutului de expresie, a semnificației emoționale zidită în opera concepută și imaginată, dăltuită și configurată grație naturii intime a actelor de creație. În cele din urmă, con-formarea conținutului precum și con-figurarea formei semnificante, purtătoare laolaltă a fondului de idei menit receptării și interpretării sensibile sau raționale, gravitează puternic în cîmpul practic neîngrădit al arhitectonicii muzicale, al teoriei sistemelor de compoziție. Rolul gîndurilor muzicale, ordonatoare, formative și unificatoare în varietatea întruchipărilor și a funcțiilor posibile în planurile expresiei și ale comunicării artistice, se accentuează în consecință în ansamblul transformărilor efectuate. Teoria sistemelor de compoziție reunește în această perspectivă totalitatea factorilor formativi și constructivi, întregul arsenal al mijloacelor adunate, puse și aflate în mișcare, vibrînd în circulația valorilor.

Arhitectonica muzicală străjuiește în acest sens — prin localizare la obiect — tot ceea ce se întîmplă între primul și ultimul sunet al unei compoziții de mare sau mai restrînsă întindere, legînd de asemenea geneza piesei (și implicit fazele proiectării și imaginării treptate) de existența ei autonomă ca operă de artă finită. Configurația arhitectonică a formei de ansamblu, a felului de a fi și de a se exterioriza a întregului, adăpostește simbolica mesajului muzical, condensată în vibrația și echilibrul părților, în raportul elementelor legate într-un tot ce se distinge la rîndul lui pe fundalul momentelor premergătoare, conturîndu-se o dată mai mult în ambianța creațiilor concomitent sau ulterior durate.

Scanned with OKEN Scanner

Estetica sonatei contemporane se află așadar cuprinsă în dimensiunile gîndirii muzicale de dată mai recentă. Reflectînd evoluția unei metatipologii dinamice de genuri, specii și forme muzicale, ea este chemată să evidențieze legile de ordine care guvernează această gîndire creatoare în suma aspectelor artistic edificatoare. Raportul dintre gîndire și artă, dintre artă și teoria compoziției, dintre teoria compoziției și teoria sonatei constituie temeiul unor considerații detaliate, de vreme ce exegeza tinde să contragă în șiruri de sinteze integratoare varietatea excepțională a fenomenelor particulare.

În această interpretare, estetica sonatei contemporane se identifică cu o arhitectonică de accepțiune intrinsec muzicală, cu o teorie a sistemelor compoziționale aplicate în procesul de făurire a operei de artă muzicală, cauzal legată de natura și de dialectica metatipologiei aflată în expansiune. În sensul cel mai larg al designației, estetica sonatei contemporane poate fi descrisă și ca o conceptual nuanțată artă de a conduce vocile, ca o artă înnoită și necesar concentrată asupra conducerii vocilor esențialmente instrumentalizate, substanțial fundată pe modelarea, desfășurarea și dezvoltarea gîndurilor muzicale. Transformările topologice operate în circuitele speciilor și subspeciilor de sonată au putut fi obținute numai și numai în virtutea unor morfogenii intens diferențiate, care au pus în evidență noi și noi calități aferente gîndurilor muzicale adecvate la rîndul lor cerințelor ridicate de tipurile de scriitură și de tratare stringent particulare. Iar în sensul cel mai restrîns al designației, reducerile la esență concordă de asemenea cu această definire, ceea ce pune în evidență faptul că în centrul unui univers în mișcare se așează o mereu înnoită artă de a conduce vocile instrumentale, de a corobora planurile, structurile și părțile unui întreg, a unei opere de artă, desăvîrșită în formă și conținut, în conformație, expresie și semnificație.

Contemplată în prespectiva deschisă de ceea ce am numit a fi Exploralismul polidirecțional al secolului al XX-lea, estetica sonatei contemporane îmbracă nu numai caracterul unei arhitectonici limitată la obiect, ci oglindește deopotrivă și o seamă de trăsături ce se motivează ca ținînd de sferele problematicii sau poeticii muzicale, de existența unor anteriorități istorice și stilistice mai vaste. Extinzînd și aprofundînd însă totodată alte și alte

Scanned with OKEN Scanner

semne mai mult sau mai puțin accentuate, estetica sonatei contemporane poate fi asemuită și cu o poematică, axiomatică sau euristică compozițională. Întrepătrunderea unor filoane și complementaritatea unor fațete conferă esteticii sonatei contemporane o complexitate întru totul ieșită din comun.

În această accepțiune, estetica sonatei contemporane are menirea de a sesiza mulțimea corelațiilor exemplare care asigură și relevă coerența și organicitatea unei metatipologii istoricește constituită și aflată în progresivă extindere, înglobînd domeniile simfoniei, ale poemului orchestral, ale concertului solistic sau cvartetului de coarde, de pildă; concomitent însă ea este solicitată să demarcheze deosebirile structurale față de constelațiile altor metatipologii de genuri, specii și forme muzicale de natura operei, a baletului, a suitei de orchestră, ciclului de piese instrumentale, a cantatei sau oratoriului. Conformarea arhitectonicii compoziționale, proprie sonatei contemporane pe versantele disponibilității și creativității muzicale, implică cunoașterea unui tot, fără de margini, plin de consensuri orientative.

Pe de altă parte, estetica sonatei contemporane se traduce în martora inserării și integrării progresive a tipologiei sonatei preclasice în înseși coordonatele metatipologiei moderne, fapt care conduce la extinderea considerabilă a domeniilor de cercetare, la estimarea concluzivă a limitelor și posibilităților concrete. În această situație se impune nu numai o reconsiderare a canoanelor de frumos, legate de practica de compoziție și investite la vremea lor cu un pronunțat caracter normativ, ci și o nouă interpretare întreprinsă din unghiul de vedere al prezentului asupra artei și gîndirii muzicale preclasice, asupra nașterii și ramificării modalităților de alcătuire a discursului muzical în genere, coborînd în adîncul veacurilor, a marii istorii a artei sunetelor.

Estetica sonatei contemporane compară în consecință la această vastă scară atît principiile de scriitură cît și normele stilistice și tehnice prin care soluțiile concretizate își află funcționalitatea lor distinctivă. Ea contemplă sistemele și modalitățile particulare la firmamentul acelor criterii axiologice care traversează epocile și se diferențiază necontenit în multitudinea tendințelor și curentelor novatoare. În fluxul acestor simbioze și mutații,

Scanned with OKEN Scanner

exegeza urmărește luxuriania arhitectonicii, întrupată în măreţe şiruri de opere de artă ce se înalţă din depărtări pentru a căuta armonia şi zenitul altor depărtări. Istoria, memoria şi organogeneza sonatei contemporane se supun actualizării estetice, întreprinsă prin consecventa situare a arhitectonicii compoziţionale în sfera cunoaşterii muzicale de cuprindere filosofică.

Lucrarea de faţă reprezintă partea finală a unui ciclu de cinci volume, format din: Estetica sonatei baroce; Estetica sonatei clasice; Estetica sonatei romantice; Estetica sonatei moderne. Încheierea dedicată esteticii sonatei contemporane îşi propune prin urmare o ducere la capăt a unui drum deschis în spiritul unei concepţii unitare. De aici înainte, cuvintele încearcă să deslușească muzica timpurilor, cercetată în atmosfera scînteietoare proprie unei actualităţi efervescente.

Scanned with OKEN Scanner

1

CONCEPTE ŞI ASPECTE

Unul din conceptele fundamentale cu care operează gîndirea muzicală contemporană defineşte acţiunea de a dezvolta. Întrebarea cheie care se ridică, se referă la ce anume se dezvoltă sau urmează să fie dezvoltat prin acte de creaţie. Înaintea acţiunii de dezvoltare propriu zisă există deci un subiect potenţial, un gînd muzical formulat ca atare sau o succesiune de elemente de acest fel, un model înfăţişat, perceptibil într-o expunere concisă şi amănunţită totodată, apt de a suscita o dezvoltare sau alta, de a comporta forme ale mişcării coordonate prin voinţă şi de a primi prin urmare o seamă de dezvoltări variate.

Problema principală constă aşadar în determinarea punctelor şi poziţiilor de plecare, fiind legată de cel puţin alte două întrebări deosebit de importante: în ce sensuri expresive şi cît anume (sau pînă unde şi în ce context) pot fi dezvoltate entităţile de referinţă deliberat statuate, presupunîndu-se (adesea fără suficientă acoperire) că tot restul ar decurge din aplicarea măiestrită a unor criterii, norme, metode şi tehnici compoziţionale, logic sau intuitiv adecvate scopului propus. Ceea ce fiinţează înaintea actelor dezvoltătoare interesează cu precădere gîndirea compoziţională, subînţelegîndu-se că acest ceva trebuie să conţină în germene substanţa purtătoare precum şi suportul desfăşurării ulterioare. Mentalitatea contemporană amplifică şi adînceşte tocmai această viziune, orientînd teoria compoziţiei în direcţia unor mutaţii structurale.

Astfel se accentuează ansamblul aspectelor care ţin de pregătirea, premodelarea, facerea şi stabilirea materialului de bază (Materialerstellung), în virtutea căruia se petrece dezvoltarea sau desfăşurarea ideilor muzicale conţinute în materialul tematic sau motivic prefixat şi articulat, destinat şi supus prelucrării. Alcătuirea premiselor pregnant distinctive a căzut tot mai mult sub incidenţa gîndirii ştiinţifice, a unor raţionalizări suplimentare duse pînă în pragul actelor de programare integrală, pînă la atingerea unor gra-

Scanned with OKEN Scanner

de de nonsens artistic și estetic. Aici se frînge îndeobște înaintarea, deoarece se impune întrebarea de neocolit dacă nu cumva tendințele extramuzicale au fost pînă la urmă cauzele unor modificări (mijlocite sau nemijlocite), ivite și încrustate în fel și chip în toate formele de apariție sau de înfățișare ale substanței muzicale. Sigur este că și sensibilitatea artistică, surescitată de necesitatea imanentă expresiei muzicale intens potențată, a luat parte la această dezvoltare adînc implantată în solul istoriei, al realității culturale. Dar șirul întrebărilor rămîne deschis, ca și cel al răspunsurilor.

Lucrurile nu sînt chiar atît de simple cum par a fi, atunci cînd avem în vedere multitudinea tendințelor și aspectelor dezvoltătoare, de pildă cele de ordin melodic, armonic, contrapunctic, metro-ritmic, agogic, timbral sau tectonic, aflate în intercondiționări complexe în contextul unor situații concrete. Modernitatea conceptului de dezvoltare muzicală se profilează sub acest raport și în acest cuprins considerabil extins. Exploralismul polidirecțional al secolului al XX-lea răsfrînge în bună parte în cîmpul creației compoziționale interpretările conferite conceptului de dezvoltare, aplicat la natura (și posibilitatea de valorizare poliformă a acestei naturi generatoare de dileme) proprie mulțimilor sonore puse în mișcare, în acțiune.

Accepțiunile acțiunii de a dezvolta o materie sonoră, investită cu o ordine interioară, vizează aici forme de mișcare și grade de diferențiere evident superioare, antrenînd domenii dotate la rîndul lor cu propriile lor trepte de dezvoltare calitativă în circuitele unor distribuții cantitative. În consecință, întregul univers al artei sunetelor poate fi conceput în spirit contemporan ca un sistem de procese de dezvoltare, incluzînd subsisteme fie ultrastabile, fie multistabile, care pot asigura variante de adaptare tot mai noi. Limitele acestor extinderi progresive, previzibile sub aspect practic și calculabile în lumina experienței imaginate și memorizate, preocupă de mai multe decenii încoace gîndirea muzicală.

Producerea materialului inițial, pe calea unor morfogenii compoziționale direcționate, capătă în aceste condiții o importanță progresiv mărită. Istoria sonatei, deopotrivă a celei preclasice, clasice, romantice și moderne, poate fi închipuită sub acest aspect ca o întîi mai lentă și apoi din ce în ce mai accelerată îndepărtare față de elementele de limbaj, stabilite prin convenții, existente și generalizate ca atare în consensul descris prin evoluția genurilor, speciilor și formelor muzicale, deci ca efect al unei relative înstrăinări față de lucrul dat. Istoria sonatei contemporane pare să indice dimpotrivă o nouă afundare în straturile mai adînci ale elementelor de limbaj constituite în mari unități de timp, verificate și decantate. La această apropiere

Scanned with OKEN Scanner

dinamică se asociază și o nouă înțelegere a sistemelor modale de pretutindeni, precum și formarea unor sisteme modale de specificitate contemporană. Teoria muzicii preconizează aici o seamă de soluții originale ce converg (în varietatea lor posisibilă) în direcția particularizării acțiunilor de dezvoltare.

O sumară retrospectivă, efectuată în linii mari și inevitabil mult simplificatoare, reliefează contraste izbitoare. Bunăoară în Baroc, teoria compoziției nu dispunea încă de ceea ce într-o viziune modernă se definește a fi un concept al dezvoltării, limbajul curent al vremii apelînd la termenul de elaborare (elaboratio) care, prin analogie cu retorica, desemna în general realizarea unei piese sau a unui ciclu de mișcări, întreprinsă și asigurată prin frumoasa depănare a unor invenții muzicale, prin toarcerea pe mai departe a unor linii melodice, a unor motive sau nuclee distinctive. Cîtă artă și cîtă știință de carte presupunea această valorizare a unor bune și frumoase invenții muzicale, încadrate în tipare nespus de libere în rigoarea pe care o impuneau, cîtă tehnică se ascundea în sfera elaborării perfect proporționată în echilibrul ei firesc, toate acestea rămîn deocamdată în afara razei de observație. Fără îndoială, ideea dezvoltării exista și era dată de multă vreme, cel tîrziu de cînd compozitorii obișnuiau să desfacă liniile și motivele melodice în particole, de cînd elementele tematice puteau fi augmentate sau diminuate, prelucrate în modulații, cantitativ reformulate sau regrupate și răsturnate sau inversate, variat orînduite și astfel discret amestecate sau relativ recaracterizate, fără ca prin elaborare, invenția în cauză să-și piardă identitatea de sine. Arta preclasică în materie de compoziție de situează așadar mai degrabă pe linia unei evoluții limitate, oglindind forme sau modalități de dezvoltare incipientă care se păstrează necesar în matricea uneia și aceleiași calități fundamentale, deschisă mai mult unor modificări progresive decît unor transformări radicale în salturi calitative care, oricum, nu aveau voie să ducă în planul expresiei la convertiri în categorii contrare, la depășirea sau negarea calității inițiale. Designația „durchführen“ echivalează după anul 1720, în graiul vremii lui Bach, îndeosebi cu trecerea și conducerea unor bune invenții printr-o voce sau printr-un ansamblu de voci, de la un capăt al piesei, procedeul de bază al scriiturii și tratării (în tipare de forme nondezvoltătoare în principiu și monotematice în esență) fiind aici cel al imitației, al imitației motivice, proiectată prin intermediul țesăturii motivice în întregul spațiu al construcției sonore. Aplicarea consecvent formativă a imitației motivice conferă rezultatului elaborării o desăvîrșită unitate și omogenitate arhitectonică. În teoria fugii, gîndirea muzicală preclasică atribuie conceptului de dezvoltare o funcționalitate

Scanned with OKEN Scanner

tectonică, specificînd în acest fel apariția temei (sau a temelor) de fugă în postură de dux sau comes, reperată și poziționată în desfășurarea vocilor angrenate. Frămîntarea materiei tematice se întețește în diviziunile colaterale, tranzitive sau discret prelucrătoare din cadrul fugii preclasice, în secțiuni aproximabile unor divertismente, episoade sau interludii care nu părăsesc de regulă sfera imitației. Sesizăm aici unul din motivele care au îndemnat gîndirea muzicală contemporană la renovarea unor vechi principii de scriitură, în fond de plămădire și forjare organică a materiei sonore tematic conducătoare, desfășurată în virtutea unor procedee imitativice îndelung și consecvent arcuite, nondezvoltătoare în planul formei muzicale de ansamblu.

Clasicismul timpuriu coincide cu acreditarea dezvoltării în forme muzicale de tip dezvoltător, a acțiunii de dezvoltare luată ca expresia procesului legic al modificării subiectelor și aspectelor tematice, ca proces în interiorul căruia se impune o tendință, manifestînd o trecere a calităților de la forme mai simple (sau mai mici) la forme mai complexe (superioare sau mai mari). Dezvoltarea tematică surclasează imitația motivică, imprimînd acesteia sensuri și ipostaze expresive categorial diferite, disociindu-i aspectele și înțelesurile prin transformări nelineare. Principiul clasic al travaliului multiplu este purtătorul acestei torțe aprinse. Nașterea și dimensionarea treptată a „marii sonate" clasice este un rezultat obținut cu greu, o împlinire îndelung pregătită, căreia i se alătură în curînd ascensiunea „sonatei libere".

La începutul veacului trecut, cînd cumpăna dintre clasic și romantic urma să se încline în favoarea mentalității romantice (fapt previzibil dar încă nedecis pe atunci), discursul muzical se impunea vertiginos ca proces, ca mărturia unei lumi sonore cuprinsă de mișcări, de modificări, transformări și dezvoltări continue, ceea ce a făcut ca gîndirea muzicală să insiste tot mai mult asupra relației dintre mișcare și dezvoltare. Evoluției localizată în interiorul părților (monotematic expozitive și rectilinii desfășurătoare) îi corespunde acum dezvoltarea substanței prioritar multitematice, răsfirată în întregul perimetru al părților constitutive, configurate în cadrul lărgit al sonatei clasice, al marii sonate sau al sonatei libere. Părțile îngemănate sînt aici fie de tip bitematic (forma sonată) sau politematic (forma rondo), fie de tip monotematic (ciclu de variațiuni ornamentale și de caracter), formele de lied tripartit, de lied variat, lied-sonată, de menuet și scherzo, de fugă-sonată și sonată-fugă sau cele aferente ciclului de duble variațiuni marcînd momente de trecere între extreme, îmbrăcînd aspecte substanțial dezvoltătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Condiția mișcării și aceea a dezvoltării în tot și în parte rezidă în acest stadiu în unitatea dialectică a contrariilor. Unitatea contrastelor de factură se transformă într-o unitate a contrariilor de structură și expresie. În marile genuri ale muzicii preclasice, contrastul asigurat în interiorul concertului, suitei sau sonatei rezulta din alternarea tipurilor de mișcare (repezi și lente), din alternarea tipurilor de scriitură (contrapunctice sau adecvate monodiei acompaniate) precum și din alternarea spectrelor sau registrelor timbrale (după modelul oferit de relația concertino-tutti). Recurgînd la sinteze integratoare, selectiv și disjunctiv dinamizatoare, atitudinea clasică urmărește cu insistență crescîndă integrarea entităților tematic opozante, atît în cadrul expozitiv al părților principale, cît și cel al ciclului de mișcări. Secțiunile propriu zis dezvoltătoare sînt martore ale potențării contrariilor tematice, culminant arcuite de regulă, pentru ca repriza și coda să marcheze rezolvarea conflictului ideatic. De aici decurge impresia unei dezvoltări permanent întreținută, subliniată prin alungirea și intensificarea progresivă a secțiunilor dezvoltătoare și concluzive. Dinamizarea și varierea (pînă la modificare și transformare expresivă a reprizei și a codei, sau inserarea nepregătită a unor noi aspecte tematice în episoade conflictual gradate, toate acestea și încă multe altele amplifică jocul imprevizibil al contrariilor investite cu o încărcătură ardent emoțională. Totuși, oricît de mari și bogate în efecte de consecință se arată a fi dislocările și mutațiile efectuate sub aspectul dramaturgiei și arhitectonicii muzicale, există o limită și o măsură în tot și în toate. Și nu întîmplător, gîndirea muzicală contemporană, aplecată asupra polifoniei bachiene precum și asupra formei beethoveniene, văzute ca momente ale unor maxime condensări și însumări ale experienței creatoare în plan artistic și ca repere sigure ale cunoașterii, stăruie asupra naturii acestor limite și măsuri de specificitate clasică. Ceea ce ține de procesualitatea unor mereu înnoite înscrieri în clasic, de clasicizarea formei și a semnificației artistice, ascultă de trunchiul unor legități comune.

Unul din contemporanii clasicilor vienezi — Heinrich Christoph Koch — a definit conceptul de dezvoltare în muzică — în *Musikalisches Lexikon* (în două volume), Frankfurt am Main, 1802 —, acesta constînd în „păstrarea și continua tratare a gîndului principal, în diferite întorsături (Wendungen) și modificări (Modifikationen)". Dezvoltarea vizează cu insistență gîndul principal (Hauptgedanke), din care se trag toate filoanele colaterale, discret dezvoltabile în virtutea unei obîrșii comune. Definiția referitoare la prelucrarea unei teme a unei compoziții reflectă ceva din ordinea sădită

Scanned with OKEN Scanner

în desfășurarea fugii, dar acțiunea de dezvoltare presupune în planul sonatei o dată mai mult un cîștig în masă și volum, alegerea unor teme dezvoltabile ca atare, deci atingerea unor diferențieri calitative îndeaproape stăpînite, apte de a depăși în efect cadrul unor secțiuni particulare.

Sonata romantică extinde aceste fundamente clasice, consființind acțiunea de dezvoltare fie ca augmentare, diminuare sau repetiție, fie ca conlucrare în unitate a contrariilor. Succesivele ramificări și întrepătrunderi ale concepțiilor și tehnicilor de scriitură instrumentală impun în acest context revirimentul polifoniei, întemeiată pe imitarea contrastantă și pe contrapunerea complementară a entităților tematice (motivice), supuse de altfel și unor transformări de tip variativ, frecvent distribuite în trasee și straturi juxtapuse. Epoca intenselor dezvoltări tematice de natură tonală, deschisă unor supraorganizării de acest ordin prin însăși necesitatea atingerii unor sinteze integratoare, realizabile prin urmărirea mai multor căi posibile, cunoaște totuși o nedisimulată reținere în formularea accepțiunilor reunite în cuprinsul noțiunii de dezvoltare. Pe panta evoluției culminant romantice, generalizările teoretice observă o inevitabilă ținută clasicizantă. Lămuritoare în această privință se arată a fi formulările poate mai puțin ilustre dar, în schimb, tipice sub raportul mentalității împărtășite la sfîrșitul de veac, pe care le desprindem din paginile unei cărți de largă circulație care își propune să îmbrace caracterul unei enciclopedii a întregii arte a sunetelor: *Handbuch der Musik. Eine Encyklopädie der ganzen Tonkunst* (Herausgegeben von Friedrich Bremer, Verlag Philipp Reclam, Leipzig 1882). Pornind din trunchiul tradiției consolidate, precizările se înșiruie după cum urmează: „*dezvoltare* înseamnă, anume în fugă, reportarea temei sau a gîndului principal dintr-o voce în alta, precum și conducerea pe mai departe (Fortführung) a unui motiv principal prin părțile separarte ale unei compoziții". La rîndul lui, conceptul de *temă* echivalează cu: „fraza principală, gîndul fundamental care stă astfel la baza unei piese, diviziuni sau părți muzicale încît să revină în desfășurarea compoziției în diferite întorsături armonico-melodice și tonalități precum și în felurite modificări. Se deosebesc aici teme principale, care cuprind conținutul de stare și expresie (Stimmungsgehalt), adică motivele unei compoziții, și teme colaterale ce se situează în chip analitic, contrastant și repetitiv pe lîngă gîndul principal. (...) Travaliul tematic înseamnă: a) subdivizarea și modificarea gîndului principal în interludiile fugii; b) în muzica instrumentală, subdivizarea și libera dezvoltare a temelor și motivelor proprii frazei principale, transformarea și restructurarea acestora în sens ritmic, armonic și melodic." Organizarea virtual mo-

Scanned with OKEN Scanner

notematică a marilor forme muzicale de specificitate instrumentală determină în același timp și potențarea aspectelor polimelodice, deci diversificarea criteriilor de distribuție, efectuată prin dezvoltarea concomitentă sau treptată a mai multor elemente contrastante, prin transfigurarea imitației în dezvoltare reală. Operarea deliberată cu cele patru stări ale temei se intensifică în consecință în domeniile speciale ale tehnologiei muzicale, strîns legate de dramaturgia sonatei. Suprapunerea stărilor, dată prin procedee de răsturnare în oglindă și de citire recurentă a entității tematice de referință, accentuează astfel variabilitatea raporturilor de subordonare și de incluziune, înnoind sfera amplificărilor în desfășurare sau dezvoltare tematică, conducînd la restrîngerea sau dizolvarea secvențărilor teoretic gradabile la nesfîrșit, apte de a fi răspîndite oriunde. Modernizarea progresivă a tehnicilor de scriitură contrapunctică implică așadar actualizarea principiilor preclasice de ordinul imitației lineare, aplicate în sens distributiv. În acest spirit, *fuga* înseamnă „numele acelei forme muzicale polifone care, din pricina mijloacelor tehnice și intelectuale solicitate de tratarea ei artistică, se cere considerată ca reprezentînd cea mai înaltă și dificilă sarcină a compoziției muzicale." Tipologia sonatei romantice simbolizează în aceste condiții tot ceea ce putea ține într-un fel sau altul de înfloritorul „stile fantastico", de stilul instrumental liber, supus, unor organizări severe, desigur nu în ideea unor reduceri la scheme ci în ideea unor deveniri convergente, a unor desfășurări împlinite în forma de ansamblu a ciclului de mișcări. La acest orizont, designația de *stil* se referă, „în sens figurat", la: „modalitatea de expresie, felul de scriitură, forma condiționată prin conținut în contextul reprezentării unor idei muzicale. Menirea stilului o constituie și în arta sunetelor exprimarea pură, clară și eficientă a adevărului, a frumuseții și profunzimii sentimentului. Un stil bun trebuie să fie în principal obiectiv, pentru a se păstra liber de afectare, emfază și manieră." În această lumină bogată în nuanțe clasicizante, *estetica* este „știința despre frumosul în artă, cu evitarea a tot ceea ce ține de lucrul urît, comun și mărunt." Accepțiunile estetice ale ne-frumosului artistic rămîn în afara considerației la obiect. Acțiunile de dezvoltare gravitează în cele din urmă parcă mai puțin în dimensiunea prelucrării tematice propriu zise, comutîndu-se mai degrabă în cea a restructurării și reprofilării tematice sistematic înlănțuite, odată cu concentrarea atenției asupra formelor particulare de canon. Aceste fenomene se arată a fi din ce în ce mai prezente și extinse în cursul modernizărilor substanțiale de natura facturii compoziționale înclinată în direcția supraorganizării devenirii muzicale, conceptual motivată prin legitatea internă care străjuiește

Scanned with OKEN Scanner

procesele artistice suscitate de realizarea în tot și în toate a operei de artă muzicală.

Sonata modernă merge mai departe pe acest drum, punînd în perspectivă necesitatea contragerii și îmbinării elementelor situate fie în liniile ascedente, fie în cele descendente ale evoluției continue precum și ale dezvoltării tematice discontinue, admițînd formarea și interpolarea (nepregătită a) unor calități, categorial străine de ceea ce se urmărea în clasicism (ca și în romantism) prin „păstrarea și continua tratare a gîndului principal". Locul unor „întorsături" și „modificări" este luat de transformări structurale, ciclic potențabile, mult extensibile sub raport sistematic sau rapsodic. Supralicitarea posibilităților de dezvoltare melodică duce la insistente reducții de ordinul dezvoltărilor armonice, ritmice, timbrale, la un transfer de procedee și mijloace, la combinări caleidoscopice. În plus, cultura formelor contrapunctice se integrează și mai puternic în cultura sonatei, iar tehnicile variaționale tind să domine diviziunile principale ale ciclului de mișcări.

Sonata contemporană reflectă în consecință multitudinea formelor de apariție ale substanței tematice, guvernate prin criteriile de modelare a materialului de bază, divers și diferențiat la rîndul lui, totuși convergent în ideea unei unități superioare, sistematic motivată, a unui material care poate călăuzi procesul compozițional. Inventarea și forjarea materialului tematic, în virtutea unor morfologii organice sau sintetice, conduce la acreditarea axiomei după care, prin modelarea materialului, forma s-ar naște mereu din nou, comunicîndu-și conținutul expresiv. Depășirea schemelor de formă muzicală se petrece în multe cazuri în acest fel. Suspendarea dualității conținut-formă, atît de încercată în resortul speculației, pare să fie mai frecvent argumentată în sensul unei dezvoltări permanente cu faze mult diferențiate, continuu activă și bogată în trimiteri variaționale, manifestată în întregul ciclu de mișcări, arcuită deopotrivă peste totalitatea momentelor expozitive, dezvoltătoare, concluzive și de încheiere, diferit distributive și nuanțat funcționale în marele întreg al formei de ansamblu.

Aspectele arhitectonice nu mai pot fi astfel desprinse de suma momentelor de conținut expresiv pe care le cuprind și comunică. Mutațiile acutizate în decursul primului pătrar al secolului nostru au ambiționat dezvoltarea nemărginită a tehnicilor de punere în evidență a substanței muzicale, dar nu și dezvoltarea infinită a subiectelor alese. Poate aici se află un punct de cotitură. Materialul de bază se lasă din nou țărmurit (de la caz la caz), decantat și limpezit prin înseși cerințele formulate sub raport compozițional, în concordanță cu dramaturgia muzicală preconizată, ținîndu-se seama

Scanned with OKEN Scanner

de reversibilitatea precum și de ireversibilitatea proceselor de dezvoltare. Catalizările tematice se fac poate mai mult decît înainte, expresia unor polarizări conceptuale.

Mișcarea, modificarea și dezvoltarea unor morfogenii, morfologii și topologii compoziționale de stringentă modernitate au condus în largul muzicii contemporane către poate tot atîtea întoarceri la stări inițiale, în bună parte însă altfel investite calitativ, parcurgînd alte circuite într-un multiform mers în spirală, marcînd mai degrabă un fel de evoluții în dezvoltare decît dezvoltări în evoluție, desigur prin raportare la marea istorie a artei sunetelor, la firea muzicii acestui secol. Aceasta fiindcă fiecare compoziție de mari proporții și saturată în echilibrul ei, cu adevărat profilată în unicitatea ei, pare să asculte pe undeva de planul care o ghidează, cunoscîndu-i devenirea.

Concentratul substanțial al acestui proiect posibil se află înmagazinat în subiectul sau în mănunchiul de gînduri muzicale, în întregul material tematic destinat și supus dezvoltării intensive, în suma entităților referențiale puse în mișcare, în stare de vibrație. Creșterea în proporții, în complexitate și însemnătate a unui tot unitar aflat în formare — deci veșnic în con-formare sub raportul părților și momentelor constitutive —, implică mărirea unor grade de incomprehensibilitate, greu de evitat. Infinitatea inextricabilă a combinațiilor de sunete și de mase fonice, tematic interraportate, se arată a fi în realitate limitată și restrînsă prin însăși existența fenomenelor de entropie (sau de mărginire prin apariția unor cicluri sau aspecte de repetiție). Puterea de dezvoltare diminuează pe undeva, pe măsura înaintării în zone mai îndepărtate, fapt care îndeamnă la delimitări cît mai precise, la ordonări și purificări străjuite de principii călăuzitoare, cuprinzătoare în esență și identificabile în orice loc de importanță majoră în plan arhitectonic.

Estetica sonatei contemporane măsoară aria unei dezvoltări în faze succesive, care coincide la început cu spulberarea mai tuturor funcțiunilor tonale, cu relativizarea pînă la suspendare a sistemului tonal, ajungînd în cele din urmă la reașezarea sistemului tonal în universul sistemului modal, al cosmosului dat de subsisteme modale și neomodale ultrastabile sau multistabile. La un capăt se produce o destabilizare, accentuată prin ideea unor dezvoltări necontenite, pe cînd în prezent, tendințele evoluează prioritar către o înnoită intrare în echilibru. Reconștientizarea climatelor tonale și reformularea principiilor modale sau inventarea unor sisteme modale generatoare de noi aspecte, condiționează efectuarea unor diferențieri substanțial dezvoltătoare.

Scanned with OKEN Scanner

În mijlocul acestei deveniri se situează o întinsă experiență dodecafonică, dată prin perfectarea, generalizarea și universalizarea treptată a metodelor și criteriilor de scriitură serială, aplicate și intensificate în condițiile diminuării pînă la suspendare a centrării și gravitării tonale, pînă la o deplină planare oscilantă a progresiilor armonice. Dodecafonia serială aduce după sine o nemaiîntîlnită diversificare și dispersare a structurilor metro-ritmice, a valorilor temporale încorporate în mulțimi de durate variat supuse unor pulsații cinetice și agogice excepționale, o fină diferențiere a mijloacelor de producere și nuanțare a sunetului, asociată unei luxuriante timbrologii și dramaturgii instrumentale. Dar tot mai multe morfogenii de tip serial evidențiază în dimensiunile serialismului integral o seamă de morfologii înțesate de aspecte mecanice, conturate în virtutea inerției, iar noile topologii preconizate (adesea în temeiul unor practici foarte vechi, coborînd pînă la straturile muzicii renascentiste) în planurile formelor libere, deschise sau continuu deveninde în flux variațional, refuză criteriile repetițiilor identice sau cele ale reprizelor marcate. Astfel, transformările calitative riscă să nu se instaleze neapărat ca atare, să atenueze pînă la neglijare și desființare perceperea articulațiilor principale, adică sesizarea segmentelor dezvoltător puse în succesiune. Disocierea caracterului mișcării de natura dezvoltării marchează o răscruce în evoluția gîndirii muzicale contemporane, îndemnînd la efectuarea unor selecții precum și a unor sinteze integratoare.

Pe de altă parte, impulsionarea tehnicii variantelor (tematice sau netematice) deduse din serii de sunete prestabilite, din serii integral cromatice sau parțiale, complementare, retrogradabile sau nonretrogradabile, neraportate la un sunet fundamental de reper plurifuncțional, configurează un adevărat tezaur de informații privind starea materiei sonore și mărimea cîmpului sonor de specificitate contemporană. Înseși condițiile în care un subiect (oricît de întins sau restrîns) este dezvoltabil, deci capabil să suscite și să comporte dezvoltări prezumptiv gradate către infinit, se supun analizei și cunoașterii. Tehnica variantelor seriale pretinde acțiunii de dezvoltare un caracter legic, conferindu-i o anume regularitate, un anume suport rațional. Obiectivitatea criteriilor de ordine se face observată, ele fiind riguros subliniate pînă acolo unde ele conduc la ivirea unor convenționalizări inevitabile, totale pînă la urmă, contracarînd însuși demersul dezvoltător. Mecanica tehnicilor și procedeelor în consecință, emancipată în detrimentul substanței muzicale sau plasate mai presus de virtuțile expresive ale substanței de referință, conduce nu numai la accentuarea înlăn-

Scanned with OKEN Scanner

țuirilor libere, a desfășurărilor în care arbitrariul sau întîmplătorul pot încolți în voie, ci și la instruirea și prelungirea nemăsurată a unor evoluții amorfe. Selecția nu operează în asemenea situații atît în planul materiei dezvoltabile, cît mai cu seamă în vectorul tehnicilor și procedeelor particularizabile la nesfîrșit. Odată cu depășirea limitelor de rezistență la travaliu a substanței tematice, acțiunea de dezvoltare sistematică coboară din registrele structurii în palierele texturii. La rîndul ei, textura nu întreține confruntarea contrariilor tematice, deoarece ea înclină mai mult în direcția contrastării discrete, a unor evoluții circumscrise în coordonatele contrastului de culoare, de densitate, de formulă compozițională. Mișcarea se transformă în stare, în succesiuni de stări diferențiate. Totodată, textura permite diverse integrări de vechi în nou, actualizarea unor canoane, formule și figuri de stil istoricizate, pe alocuri staticizante prin înmulțiri hipertrofice. Neutralizarea texturilor felurit realizabile, precum și atemporalizarea substratelor formative, dezic în principiu însăși esența și rațiunea activității de dezvoltare, convergînd nu de puține ori către modalități evolutive sprijinite pe rudimente sau poncife, pe gesturi arhetipale sau stereotipe. Una din consecințele cu implicații nemijlocite asupra esteticii sonatei contemporane constă în acceptarea unor forme sau modalități compoziționale de tip nedezvoltător, mai acută poate decît destul de frecventele citiri și citări din sferele artei moderne, romantice, clasice, preclasice și renascentiste. În fond, ceea ce se caută și se urmărește în fel și chip, ține de un ethos muzical, definit ca atare, de un ethos al substanței tematice, generator de aspecte.

Împreunarea acestor observații legate de actualitatea conceptului de dezvoltare pune în evidență coexistența unor interferențe. Proliferarea lucrurilor situate în dimensiuni diferite a accentuat inevitabile și tot atît de necesare corespondențe. Exploralismul polidirecțional al secolului al XX-lea oglindește — prin însăși dinamica dezvoltărilor multiple — unitatea contrariilor supraordonatoare. Departajarea și individualizarea gramaticilor muzicale moderne, a sistemelor de notație muzicală, a tehnicilor instrumentale și a principiilor de orchestrație, a conceptelor de dramaturgie și regie sonoră, a sistemelor și limbajelor de specificitate melodică, armonică, contrapunctică (îndeosebi a claselor de aspecte heterofone), ritmică și timbrală, toate la un loc ne conturează imaginea unei lumi în mișcare. Dar în centrul acestei realități surprindem tabloul sinoptic al unor sedimentări precizate, al unor ierarhizări stabilite, al unor criterii de ordine aferente unei clasificări fundamentale. Marile dezvoltări au trecut de mult de apogeul lor, luate sub aspect cantitativ, pe cînd sub cel calitativ, ultimele decenii par să indice o creștere că-

Scanned with OKEN Scanner

tre un nou zenit, către plaiurile mai îmbietoare ale unor așezări calme, către întinsele zone ale unei arhitectonici de echilibru interior, străjuit de voluntare înscrieri în clasic, într-o mentalitate de o inconfundabilă modernitate în actualitate.

Gîndirea muzicală se apleacă în perspectiva sonatei contemporane asupra recompunerii formelor, limbajelor și tehnicilor posibile, contemplate prin prisma unor criterii de selecție. De aici decurg nenumărate refaceri de drum, atîtea soluții originale. Mai presus de tendințele materiei sonore se așează valorile particulare unui ethos, investit în substanța artistic ordonată, de finalitate expresivă; dezvoltabilă în spiritul acestui ethos de natură modală, substanța formativă se lasă înnoitor adecvată scopului propus. Fiecare scară de sunete, concepută ca mod, ca o mulțime de elemente armonios alcătuită, tinde să reverbereze propriul ei ethos și să-l repercuteze asupra combinațiilor rezultate din explorarea valorilor cuprinse, din totalitatea amplificărilor creatoare. Surprindem și aici una din acele cauze în virtutea cărora gîndirea muzicală contemporană a recurs în diferite rînduri la informația compozițională, furnizată de evoluția sonatei moderne, romantice, clasice și preclasice, completînd aria soluțiilor mai vechi și înzestrîndu-le cu idei noi, degajînd formule mai puțin uzitate dar prețioase și sugestive, emanînd investiții de inteligență creatoare pe deplin dezvoltabile în condiții schimbate. Conceperea viziunii estetice de declarată modernitate presupune cunoașterea evoluțiilor și dezvoltărilor manifestate pe parcursul marilor epoci, a unei anterioități care participă la prezent. Cercetarea estetică constată cu bucurie, cît de actuală și vie este arta sonatei preclasice, clasice și romantice la orizontul de cultură și de simțire al omului contemporan. Această atitudine constructivă, pe deplin legitimă, îndeamnă la aprecierea acțiunilor de dezvoltare ca expresia unor permanente includeri și înnoiri în substanță, în ethos.

Aceste preliminarii converg spre constatarea feluritelor mișcări care acoperă cîmpurile și condomeniile unor dezvoltări sau evoluții pluriforme și fin stratificate, manifestînd dinamica intimă a unor procese ale înnoirii în substanță. Acțiunile de detaliere fenomenologică, propulsate în varietatea sectoarelor dezvoltătoare sau evolutive, nu îmbracă nicidecum un caracter abstract, general, ci determină particularizări succesive sau sincrone dar polidirecționale, în accelerare sau dimpotrivă în ralentare temporară. În mare, sensul înnoirii descrie o anumită staticizare, prin intermediul unor nuanțat motivate intrări în echilibru. Validarea rezultatelor dezvoltate, de regulă grăbită și accentuată prin multiplicări îndelung întreținute, marchează nu atît un mers pe verticală, în sus, cît mai cu seamă unul în diagonală, fapt prin care se eludează de multe ori

Scanned with OKEN Scanner

eminența unor închideri ermetice. Înnoirile ascultă de cele mai multe ori de dorința de dobîndire a unor balanțe mereu mai pozitive, în estimarea cărora se citește aspirația spre o puritate necesar subliniată. Selecția implică lărgirea cunoașterii, iar datele orientative includ pe cît se poate ansamblul parametrilor fluctuanți, implicînd necontenita depistare a noilor criterii promotoare precum și a repercusiunilor probabile.

Comensurarea acestor mișcări ale înnoirii pleacă de la estimarea naturii sistemelor de limbaj muzical, a valorilor de intonație aflate în circulație. Marile căutări ivite în raza sonatei contemporane, dar mai cu seamă găsirile cele mai semnificative, insistă asupra calităților întrunite în ethos, în expresie reală a unor raporturi concret dezvoltabile și subiectiv interpretabile, sădite în structura internă a unei substanțe muzicale investită cu o anume ordine fundamentală. Într-o vreme în care cei mai mulți compozitori își desfășoară activitatea de creație în virtutea dezvoltării unor substanțe primare de discurs, incorporate în succesiuni intervalice pregnant tipizate și extinse în mai multe clase de lucrări, această fixare în ethos este definitorie, indicînd însăși natura disponibilității urmărite. Dezvoltarea multidimensională a acestui ethos echivalează poate cu argumentarea simbolicii muzicale. Prin ethos se înțelege astfel totalitatea elementelor întrunite în interiorul unui mod, un climat modal dat prin ținuta interioară a mulțimilor de sunete conjugate în proporții precizate, adică atît starea cît și mișcarea unor elemnte intervalice dispuse în progresii melodice și armonice care configurează o lume sonoră distinct și inconfundabil articulată. Alegerea intervalelor caracteristice, atît de vizibilă în creația celor mai importanți compozitori contemporani, introduce o simbolistică intens particularizată în tot ceea ce ține de acțiunea de dezvoltare în muzică, reflectînd sensurile proprii unor opțiuni subiective, incrustate în urmărirea sistematică a acelor categorii unilaterale de elemente de discurs, cu care se identifică însăși receptivitatea și creativitatea autorului. Corespondențele reciproce se aprofundează în și prin ethos. Gradul în care servește această ordonare a materiei sonore reliefării și comunicării expresiei, edificată în imperiul formei muzicale artistic desăvîrșită, adevărește legitimitatea demersului compozițional, în suma normelor pe care le include. Valorile reunite în structuri profilate, particular proporționate și progresiv extensibile prin procedee de lucru clar sistematizate, capătă înțelesul unor forțe exponențiale, bogate în constante și cu atît mai mult în variabile care incită la rîndul lor facultățile de producere ale compozitorului. Într-o viziune modernă asupra rosturilor, acest ethos modal corespunde necesității istorice și artistice de a pune în locul

Scanned with OKEN Scanner

simbolicii tonale, activă în perimetrele muzicii preclasice, clasice, romantice și timpuriu moderne, o simbolică a climatelor metatonale de specificitate prioritar modală. Multitudinea aspectelor tranzitive, dispersate în toate sectoarele muzicii contemporane, conduc la această polarizare și cristalizare în ethos, cu atît mai mult cu cît integrarea treptată în sferele muzicii culte a valorilor de intonație particulare genurilor și formelor muzicii populare precipită această confluență redimensionantă. Acționarea acestor pîrghii face parte integrantă din mișcarea atotcuprinzătoare, descrisă de evoluția conceptului de dezvoltare. A compune înseamnă la propriu a întreprinde, a urmări și întreține desfășurarea cît mai firească a frumosului muzical, a găsi corespondențe reciproc dinamizante între ethos și frumos, între expresie și structură sau conținut și formă.

Sistemele modale continuă așadar într-o accepțiune modernă o axiomatică muzicală înrădăcinată în simbolica tonalităților, a circuitelor tonale progresiv extinse și explorate la scara epocilor anterioare. Modalismul contemporan nu exclude în principiu nimic din ceea ce a fost, dar el întregește în chip particular (și multiplu dezvoltabil ca atare) orizontul posibilităților existente și relativ categorisite. Modalismul umple breșele ivite, unind și lărgind lucrurile în mișcare. Prin aplicații concrete, sistemele modale de complexitate contemporană repun din nou în drepturi conceptele de funcțiune și de gravitație modală (sau tonal-modală), conferind marilor forme muzicale de natură intens și felurit dezvoltătoare noi puncte de sprijin, o nouă stabilitate absolut necesară, asigurate prin instituirea și distribuirea acelor repere compoziționat constructive care coordonează stabilitatea și coeziunea întregului edificiu sonor, a arhitectonicii semnificativ muzicale, efectul culminînd poate în capacitatea unei mai bune comprehensiuni a desfășurării în tot și în toate, a proporționării și articulării părților precum și a subansamblurilor. Arta de a concepe subiecte tematice sau gînduri muzicale de esență modală, dezvoltabile prin potențarea raporturilor fundamentale și îndeaproape caracterizate, se leagă strîns de teoria sistemelor compoziționale.

În privința criteriilor de organizare aferente diferitelor sisteme modale, gîndirea muzicală contemporană insistă îndeobște asupra raportului dintre materialitatea structurilor de bază, tipizate, coerent gradate și legic închegate, și funcțiunea expresivă exercitată de aceste elemente. Modelarea și inventarierea tipurilor melodice și a aspectelor armonice, dar mai cu seamă delimitarea tipurilor acordice (edificabile prin progresive creșteri numerice) contribuie la explorarea unor domenii de activitate, a unor mișcări în continuă

Scanned with OKEN Scanner

devenire, în continuă prefacere. Rezultatul acestor dezvoltări consistă în transformarea raportului dintre materialitatea și semnificația structurilor tipizate într-o relație vizînd coeficienții de interdependență și interacțiune prin care se identifică atît structura materială (teoretic fixată și) virtual aplicabilă și forma muzicală artistic definită în totalitatea laturilor componente.

Teoria sistemelor modale contemporane — care cuprinde în situația actuală și teoria sistemelor tonale, a celor diatonice și cromatice, funcțional lărgite în plan evolutiv, deci apreciate sub raportul unor cazuri particulare de mare forță de atracție, ivite în contextul dezvoltării istorice descrisă de diferențierea dinamică a gîndirii muzicale — se sprijină în principiu pe gruparea structurilor (a mulțimilor de sunete) și pe clasificarea funcțiilor, date în virtutea unor entități de bază. De aici decurge indicarea constantelor și sugerarea variantelor posibile, adică ramificarea unor aspecte teoretic extensibile (pînă la atingerea acelor puncte în care se multiplică fenomenele de repetiție). Natura modurilor cu transpoziții limitate, a modurilor retrogradabile sau nonretrogradabile, octaviante sau neoctavizante de pildă, ca și a sferelor (închise sau deschise și comunicante) care se constituie pe aceste temeiuri, fac obiectul unor explorări sistematice. Definirea sferelor modale prin descrierea detaliată a aspectelor configurate, particulare prin cantitatea și calitatea raporturilor dintre sunete constitutive, a proporțiilor și simetriilor evidențiate și exponențial învestite, conduce la sesizarea și estimarea unui ethos distinctiv. Tipizarea sferelor modale mijlocește contemplarea unei metatipologii modale aflată în evoluție în înnoire, reunind în actualitate ansamblul sistemelor de ordin modal.

Diferențierea vertiginoasă a limbajelor armonice intens cromatizate, petrecută pe parcursul primelor două-trei decenii ale secolului nostru, precum și progresiva destrămare a funcțiilor tonale însoțită de diminuarea gravitației tonale, au proiectat gîndirea muzicală modernă pe calea găsirii unor tipuri (sau arhetipuri) acordice de excepție. Această tendință către o nouă elemntaritate conduce fie către precizarea unor conglomerate multicromatice, integral cromatice (sub aspectul masei globale) și încă nedefinite sub aspect categorial, deci libere și mai mult accidentale, fie către alegerea unor tipuri acordice diatonice, înzestrate cu puține dar puternice componente cromatice de natură disonantică, apte de a fi atrase în înlănțuiri sistematice în virtutea unor axe tonale sau modale de care se leagă organic toate agregatele acordice direct derivate. Acțiunile de dezvoltare au ca rezultat acceptarea unor sensuri restrictive, evidențiate în ordonarea structurilor selectate și fixate, socotite ca elemente de bază. Înmulțirea acestor demersuri constrictive generază particu-

Scanned with OKEN Scanner

larizarea sistemelor de limbaj, punînd însă în evidenţă şi criteriile care urmăresc stabilirea relaţiilor de complementaritate.

Evoluţia conturată de proliferarea metodelor de scriitură dodecafonică şi precizarea succesivă a criteriilor seriale, chemate să releve noi aspecte asociativ sau radical transformatoare, a pus în evidenţă (pe neaşteptate şi în chip contrariant) alte fenomene particulare limbajelor muzicale, aflate în creştere şi difuzare multiformă (în contextul unor procese de impunere a întîietăţii şi de întărire a supremaţiei voite). Aceste fenomene oarecum paradoxale au constat în progresiva aprofundare a unor analogii structurale, a unor concordanţe, similitudini sau intercorespondenţe reale, date prin asemănarea deplină sau parţială a unor sisteme în principiu deosebite, de specificitate tonală sau modală (în accepţiile actuale ale conceptelor). Experienţa contemporană arată că direcţia luată de evoluţia metodelor de scriitură convenţional dodecafonică şi serială, fluctuante (şi inevitabil bîntuite de semnele unor stagnări şi involuţii) în planurile înguste ale unor răsfirări şi îmbinări de serii de sunete, de valori şi de aspecte sau variante seriale, nu îmbracă implicit şi un caracter dezvoltător. Prezumpţia fortuită a unor antinomii înguste, a unor bariere de neîntrecut, ridicate între sisteme tonale şi modale, sau diatonice şi cromatice, se arată inevitabil revolută. În această situaţie, cercetarea teoretică precum şi cea estetică se apleacă cu stăruinţă asupra acelor trăsături explicit dezvoltătoare care ţin de raportul dintre substanţă şi esenţă. Substanţa muzicală cuprinde în acest caz totalitatea aspectelor derivabile în virtutea unor modele de bază, a unor tipuri generatoare, de ultimă simplitate, înţelese în calitate de esenţă. Distribuţiile de sunete încorporate în variante, în grupe şi specii modale, observă cu necesitate legitatea sădită într-o distribuţie iniţială, cauzală. Creşterea consecutivă a ordinei de distribuţie permite înaintarea cunoaşterii în interiorul unui întreg organic unitar, a unui sistem coerent şi concordant în tot şi în toate. Un demers de acest fel scoate în evidenţă natura unui ethos particular, întruchipat în substanţă şi cuprins în germene în esenţă.

Oportunitatea esenţelor modal-tonale sau modal-seriale poate fi gîndită în funcţie de inepuizabilitatea practică a substanţelor generate. Orice morfogenie implicată în actul de creaţie de accentuată modernitate, ca şi orice tendinţă de amplificare morfologică a substanţei muzicale turnată în matricea unor structuri corelate, ascultă de această stare a lucrurilor. Esenţele se reînscriu mereu în actualitate, deoarece gîndirea muzicală constată (în cicluri istorice mai mari sau mai mici) faptul real, iar activitatea de creaţie nu reuşeşte niciodată să epuizeze întru totul imensitatea aspectelor posi-

Scanned with OKEN Scanner

bile, reunite în sfera larg extinsă a unui ethos, unificator în sens fundamental. Putem relua astfel unele observații, făcute și încheiate acum un sfert de veac, al căror obiect principal îl constituie preocuparea pentru determinarea unor metode de investigație în scopul studierii cîmpului sonor, vizînd deci analiza cantitativă și calitativă a cîmpului sonor, în temeiul unui criteriu generic, aplicat la studiul acordicii.

În general, sub noțiunea de cîmp sonor înțelegem totalitatea mijloacelor sonore prezente sau posibile în cadrul practicii muzicale. Dar și acest univers este compus la rîndul lui din nenumărate sisteme, organizate pe diferite baze. Astfel, în particular, fiecare structură tonală are, în funcție de caracteristicile sunetelor componente, un cîmp sonor propriu. Ținînd seama de faptul că orice mod sau gamă are un număr precis de sunete-elemente constitutive, stabilirea coloanelor acordice (ce rezultă din combinările multiple ale acestor elemente fundamentale) este posibilă în temeiul permutațiilor matematice. Analiza cantitativă poate conduce deci la determinarea tuturor posibilităților de combinări acordice în cadrul tuturor organizărilor tonale sau modale (diatonice, cromatice, discret complementare sau tonal cromatice), independent de numărul sunetelor-elemente cuprinse în structura lor. Metoda are un caracter universal și este aplicată în toate cazurile particulare. Demonstrația poate fi limitată în cazul de față numai la o singură structură, și anume la gama diatonică majoră, la cîmpul sonor al Do majorului. Prin analogie, metoda poate fi aplicată în studiul cîmpului sonor propriu oricărei game (tonalități) sau structuri complexe aferente unor sisteme modale.

Cîmpul sonor propriu tonalității Do major totalizează 13 692 de combinații acordice, posibile pe baza utilizării celor șapte sunete cuprinse în gamă. Și totuși, această sumă impresionantă reprezintă doar o mică parte a universului sonor. Dacă am multiplica această sumă (13 692) cu numărul tonalităților majore, cu cel al tonalităților minore, al aspectelor (diatonice) modale, simple sau complementare, dacă la acestea am aduna și combinațiile posibile în cadrul structurilor dodecafonice, al modurilor integral cromatice arcuite în sisteme închise sau deschise (P^{11} pentru fiecare), am ajunge la o sumă fabuloasă de combinații acordice posibile. Dar nu este tocmai așa. Să ne amintim mai întîi gradele de înrudire ale tonalităților. Evident, în cadrul gamelor alăturate în circuitul cvintelor, doar un număr redus de sunete își schimbă caracteristicile în funcție de cerințele gamei în parte. Deci, un număr mare de combinații acordice, cuprinse de exemplu în cîmpul sonor al Do majorului, vor fi identice în cîmpul sonor al tonalităților ime-

Scanned with OKEN Scanner

diat învecinate și înrudite (Sol și respectiv Fa major), dar numai acolo unde nu intervin în niciun fel alterațiile specifice (fa diez sau respectiv si bemol). Numărul combinațiilor de sine stătătoare se micșorează simțitor, prin urmare. În plus, agregatele relativei minore naturale sînt integral cuprinse în cîmpul sonor al majorului, numai că acestea apar aici pe alte trepte; celelalte aspecte minore sînt și ele parțial cuprinse, și numai atunci cînd apar sunetele treptelor a șasea și a șaptea, modificate în conformitate cu aspectul armonic sau melodic al gamei minore, produsul este nou și particular.

În al doilea rînd, nu toate combinațiile acordice reunite în cîmpul sonor al unei tonalități pot fi cooptate în egală măsură în discursul muzical. Or, aici mai mult decît oriunde, se impune, după stabilirea cantitativă, interpretarea calitativă a cîmpului sonor, interpretarea coloanelor sau agregatelor fonice în parte. Dacă etalarea cîmpului sonor pe baza speciilor, cît și stabilirea variantelor posibile, se produc în baza logicii matematice a permutațiilor, avînd deci o instrumentalitate obiectivă, încadrarea coloanelor acordice în categorii armonice poate fi privită ca o clasificare subiectivă dar științific argumentată, atunci cînd acceptăm existența dinamică a unei categorii armonice de specificitate neutră, concret activă și larg extensibilă, interpusă și interactivă între categoriile de consonanță și de disonanță.

Speciile acordice reprezintă suma unor agregate acordice, formate dintr-un număr de elemnte (sunete) de bază. Numărul elementelor constitutive rămîne constant în cadrul speciilor definite (în număr de șase, compuse din cîte două, trei, patru, cinci, șase sau șapte sunete). Grupele constituie subdiviziuni ale speciei. Ele diferă prin natura obiectelor, iar derivatele lor se deosebesc între ele numai prin noile ordini ale elementelor ce se obțin în temeiul permutărilor. Formula generală care stă la baza explorării sferei sonore adecvată tonalității Do-major, constituită prin referire la cele șapte sunete-trepte ale gamei (sau modului) Do major, luate cîte 2—7 sunete (elemente) este: n! (n factorial), adică $Pn = n! = 1.2.3. \ldots n.$

De pildă grupele speciei întîi, formate din cîte două sunete (care constituie un interval), vor avea două forme, una de bază, plus o variabilă (rezultată din răsturnarea intervalului). Specia întîi comportă trei grupe distincte, date prin mărimea intervalului acordic (grupa secundei inițiale, a terței și respectiv a cvartei inițiale). Variabilele ivite în aceste grupe conțin valorile aferente altor grupe (ale cvintei, sextei și septimei inițiale), care se exclud în consecință. Astfel, grupele speciei întîi enumeră cîte două agregate acor-

Scanned with OKEN Scanner

dice pe fiecare treaptă a scării, însumînd deci 42 agregate acordice în cadrul speciei. Agregatele acordice formate din cîte trei sunete-elemente (suprapunînd două intervale verticalizate) constituie specia a doua. Grupele vor conține aici cîte trei sunete-elemente, iar numărul variantelor crește considerabil în comparație cu specia întîi. Grupele se articulează dintr-o ordine de bază și cinci variante. Numărul total al grupelor speciei a doua se limitează la cinci, deoarece în cadrul lor sînt cuprinse toate relațiile posibile în cadrul speciei. Fenomenele de repetiție sau de incluziune (și mai cu seamă acestea din urmă) îngustează mulțimea grupelor cu relații de inegalitate strictă, deci independente, fapt care conduce la configurarea unui număr de 240 agregate acordice independente, înzestrate cu cîte o structură intervalică proprie. Specia a doua rezultă astfel din: șase agregate acordice (o formă de bază și cinci variante), luate pe cîte șapte trepte în cîte cinci grupe. Agregatele acordice formate din cîte patru sunete-elemente (alcătuind trei intervale suprapuse, într-o progresie de la mic la mai mare) delimitează specia a treia. Grupele secundei inițiale conțin aici toate relațiile intervalice din cadrul speciei. Numărul variantelor derivate din ordinea de bază crește la 23, de unde rezultă 24 forme (1+23) pe treapta întîi, iar pe cele șapte trepte ale scării 168 forme distincte. Înmulțind această sumă cu numărul grupelor de bază (5), obținem numărul total al agregatelor acordice din specie, adică 840. Trebuie să luăm aici în calcul și cazurile de dublare a unui sunet constitutiv, sau alte semne de repetiție sau de incluziune. Numai înșiruirea din aproape în aproape gradată a constantelor și a variabilelor ne conferă o imagine exactă asupra stărilor de fapt, lucru realizat în detaliu și în întreg, depășind însă spațiul rezervat considerațiilor estetice.

Nu atît exactitatea calculelor interesează aici în primul rînd (de altfel lesne verificabilă prin etalarea tuturor cazurilor, prin compararea acestora și eliminarea celor inutile), cît mai cu seamă diferențierea aspectelor fenomenologice care decurg din clasificarea întreprinsă. Speciile superioare (a patra, a cincea și a șasea) conțin agregate acordice de complexitate sporită, necesitînd în general o altă tratare, justificată și prin faptul că funcția analitică a auzului solicită un timp de expunere considerabil mai lung, de zăbovire prelungită pe acordul respectiv. Agregatele acordice aparținînd de pildă speciei a treia generează un număr mare de interacțiuni armonice, adică zece. Cunoașterea numerică a formelor caracteristice este de sigur importantă, însă în vederea determinării particularităților trebuie să ținem seama de aspectele calitative ale agregatelor în parte, opunîndu-ne asupra fizionomiei structural-fonice, proprie fiecărui

Scanned with OKEN Scanner

agregat-acord, reperat ca stare și ca mișcare lăuntrică. Valabil pentru toate speciile acordice rămîne următorul enunț de ordinul analizei calitative: relația internă, prezentă în ordinea inițială a unei grupe (adică interraportarea intervalelor care generează fie aspecte armonice consonante sau (și) disonante, fie neutre (în stare pură sau în amestec) rămîne constantă în toate variantele grupei. Particularitatea fonică a variantei în parte (deci în general a unui agregat acordic) este determinată de caracterul înlănțuirilor intervalice ascendente, de interacțiunile categoriilor armonice întruchipate în relații consonante, neutre și disonante. Deoarece locul în care apar interacțiunile consonante, disonante sau neutre este totdeauna altul, nou, fiecare variantă este un produs unic, particular, caracteristic în felul lui.

Aceste aspecte se nuanțează și mai mult în registrele speciilor acordice superioare. Bunăoară specia a patra, generată prin combinarea unor mulțimi finite de cinci sunete, alcătuind patru intervale suprapuse, cuprinde 2 520 agregate acordice, orînduite în trei grupe distincte, reunind fiecare cîte 840 agregate, în virtutea unor distribuții inițiale, efectuate pe prima treaptă a scării, unde forma de bază cunoaște 119 variante (deci: 1+119.7). În specia a cincea, forma de bază declanșează 719 variante pe prima treaptă, ceea ce duce la un total de 5 040 agregate acordice plasate pe cele șapte trepte. Dar cele patru răsturnări ale distribuției inițiale conțin (și anulează totodată) toate formele aferente (în abstract) altor grupe. La fel cum grupa inițială a speciei a cincea conține ordinele de bază precum și variantele tuturor grupelor posibile, tot așa și grupa inițială a speciei a șasea (care ar trebui să cuprindă 5 040 forme în temeiul formulei: $P^7 = 7! = 1.2.3.4.5.6.7.$) se limitează la 720 forme (1+719), fiindcă toate răsturnările (efectuabile și comparabile) dau un produs egal cu ordinea inițială. Adunînd numărul agregatelor acordice, aflate în cîmpul tuturor speciilor descrise (adică: 42; 210; 840; 2 520; 5 040; 5 040), observăm și descreșterea treptată a înmulțirilor (cu 5, cu 4, 3, 2, 1,) pe parcursul speciilor succesive. De aici putem deduce atît caracterul dinamic, cît și pe cel static, propriu cîmpului sonor al tonalității majore, generat de gama diatonică majoră.

Dacă cele șapte sunete de bază ale gamei diatonice majore pot fi distribuite (în principiu) în 13692 modalități acordice — nemijlocit convertibile în tot atîtea aspecte melodice, în celule sau structuri melodice distinct diferențiate —, atunci poate fi imaginat și intuit cîte ceva legat de infinitatea substanței muzicale generată de esențe muzicale, identificate în ethos, în expresie. Dacă fiecare sistem tonal sau modal, indiferent de complexitatea structurilor ordonate,

Scanned with OKEN Scanner

vine să adauge ceva nou, specific, unic și nerepetabil în felul lui, atunci mulțimea cîmpurilor sonore apare ca inepuizabilă. Libera convergență și relativa corespondență a cîmpurilor tonale sau modale, existente sau virtuale, demonstrează organicitatea unui univers sonor de incomensurabilă cuprindere și totodată virtual deschis în toate direcțiile. Dinamica explorărilor armonice nu a făcut decît să opereze și să înainteze într-o realitate virtual existentă, sesizînd natura lucrurilor sădite în multiformitatea raporturilor proiectate în planurile substanței prin intermediul esențelor caracteristice. Diferențierea progresivă a îmbinărilor contrapunctice, răsfirate în straturile vocilor concomitent și liniar dezvoltate, s-a înscris în același consens mare al devenirii. Sistemele de limbaj, concepute fie în temeiul tonalității lărgite și progresiv cromatizată pînă la suspendarea funcțiilor tonale, a atracției sau gravitației tonale, fie prin referire la ambianța unui modalism lărgit, dată prin organizarea complexă a unor moduri diatonic-cromatice, parțiale, neoctaviante, cu transpoziții limitate, particular proporționate, variat sintetizate sau integral cromatice în accepțiuni deosebite, toate la un loc nu au reușit să acopere decît în parte întreaga imensitate a cîmpului sonor, supraordonator prin însăși natura lui. Tipologia distribuțiilor progresive de ordin acordic și melodic, comportă în principiu nenumărate cicluri de moduri cu specii distincte, realizabile prin aplicarea consecventă a unor tipuri acordice (sau melodice) primare, particular înzestrate cu elemente-intervale riguros proporționate, urmărind o creștere treptată a componentelor precum și o diversificare corespunzătoare a mulțimilor sonore succesive. Aici pot fi propuse: structuri bazate pe dublă polaritate simetrică; structuri sonore simetrice ca alcătuire dar asimetrice față de punctul de referință; modele pe specii și grupe; trasee armonice simple și trasee armonice sintetizate. Sau, tot în acest consens larg extensiv, pot fi descrise moduri integral cromatice, luate ca unități de referință pentru circuite de variante și transpoziții, cercetîndu-se raportul dintre unități de referință și unități-pereche, dintre tipuri de distribuție și variante, prezentînd analogii și relații de complementaritate date prin conexarea sensurilor de distribuție (ascendente sau descendente, pornite din puncte deosebite dar intercondiționate). Și tot în această ordine de idei pot fi explorate cîmpurile sonore particulare unor specii de moduri integral cromatice cu proporții variate. Oriunde am privi în tot acest univers în mișcare, sîntem chemați să observăm pe cît posibil raportul dintre variante și distribuția inițială, dintre substanță și esență, dintre reprezentare și ethos.

Scanned with OKEN Scanner

Întorcîndu-ne din acest excurs și revenind în actualitate, înțelegem poate mai îndeaproape motivele intime care au făcut ca gîndirea muzicală contemporană să insiste cu precădere asupra esențializării datelor de limbaj, a accentuării sistematice asupra unei simplicități de cuprindere superioară, pe cît posibil organică, menită să asigure evidențierea pluriformă a unor substanțe strîns guvernate de nuclee specifice. Această tendință de esențializare este definitorie din punct de vedere estetic, cu atît mai mult cu cît ea legitimează sublinierea corespunzătoare a atracției sau gravitației tonale și modale, fără de care articularea marilor diviziuni de formă muzicală a părților constitutive precum și a formei de ansamblu este mult îngreunată, dacă nu chiar imposibilă. Dezvoltarea materiei sonore, prin definirea materialelor sau structurilor tematice investite cu funcții și sensuri tematice, conducătoare, generatoare de aspecte și unificatoare la scara unui tot unitar și artistic în sine desăvîrșit, ascultă de inevitabilitatea istorică și artistică a unor mișcări de rotație mai degrabă centripete decît centrifuge, ivite în contextul unor evoluții parcă din ce în ce mai lente și supuse staticizării. Noile intrări în echilibru, marcate de pildă în ultimele două decenii, cînd dodecafonia serială încetează de a mai fi prioritară în compoziție, făcînd loc unui aflux tot mai puternic marcat de valurile re-tonalizării datelor de limbaj, cînd curentele repetitive declanșează nivelări și implozii dintre cele mai felurite, conferă mutațiilor efectuate acele semnificații care le așează — pe mai toate dintre cele cu adevărat artistice — la înălțimea unor apropieri. Aceste apropieri sensibile reflectă nu numai transformările petrecute în planurile largi ale substanței muzicale, ci și pe cele mărturisite în registrele mai restrînse ale esenței muzicale. Sub acest raport, aspectele reunite în conceptul de dezvoltare se leagă de însăși ființa și destinele artei sunetelor, de rosturile gîndirii muzicale contemporane.

Considerînd (prin simplificare) discursul muzical sub aspectul unei evoluții, multistratificată și intens variabilă, multiform desfășurată (prin prezența simultană a unor contururi aflate în mișcare necesar concordantă) și diferențiat înșiruită în linie dreaptă (dată prin scurgerea timpului, prin natura devenirii progresive), constatăm o multitudine de înlănțuiri acordice (sau simultaneități armonice) dotate cu proprietăți specifice, rezultate din revelațiile intervalice existente în cadrul coloanelor fonice (verticale) și a progresiilor armonice (orizontale). Natura sonanței corespunde calității acestor distribuții cantitative, cu care se identifică în bună parte. Determinarea precisă a acestor relații este relativ simplă în contextul înlănțuirilor funcționale cu deplasări simultane în

Scanned with OKEN Scanner

vectorul tuturor elementelor componente; dar anticipațiile, întîrzierile, notele de pasaj, de liberă trecere în ansamblul țesăturii de voci și al sonanței generate, adică totalitatea cazurilor care implică o seamă de cromatizări extensive sau de rezolvări parțiale, instituie o sumă de relații noi, deosebit de interesante și valoroase, reliefînd particularități fonice care cu greu pot fi descrise exact în analiză. Mai mult: evoluția contrapunctică a vocilor angajate în discurs, în desfășurare lineară (sau polilineară), produce la tot pasul relații verticale (sau curbate în diagonală) anevoie reductibile la relații armonice incluse în sistemul funcțional. Ca procedeu de creație, contrapunctul modern a determinat în bună măsură reevaluarea fenomenelor de sonanță (armonică și melodică) și, prin urmare, depistarea unor serii de combinații mai puțin uzitate, de neatinsă prospețime. Determinarea riguroasă a tuturor cazurilor, manifeste în situații concrete, constituie o problemă de cunoaștere. Și cum profilul general al desfășurării sonore rezultă din succesiunea unor particularități tensionale variat interactive și totuși mereu distincte, cunoașterea amănunțită a acestor stări în mișcare trebuie să pornească inductiv de la analizarea fiecărui moment în parte, de la determinarea celor mai fine unduiri, produse de prezența categoriilor armonice (consonantice, neutre sau disonantice) în interiorul unor conglomerate, aflate în expuneri tranzitive de durată mai lungă sau mai scurtă. Ceea ce pare a ține de o presupusă matematizare a compoziției muzicale ascultă de fapt de observarea înlănțuirilor și gradărilor acordice în universul sonanței obiectivate — și interpretabilă în consecință —, de capacitatea cercetătorului implantat în actualitate de a surprinde plasticitatea întregului sau particularitatea în mare, raportată la esența și substanța muzicală de specificitate contemporană. Cercetarea conduce astfel la sesizarea și valorificarea nervurilor fine, care se iscă, se ramifică pentru a primi sau lua cîte un contur caracteristic, distinctiv în concretețea unor morfogenii, morfologii și tipologii sistematice și totodată dinamic extensive, în evoluția — în mare precum și în mic — a sonanței armonice, contemplată în planurile formei de ansamblu, a arhitectonicii muzicale desfășurate.

Reunirea în sinteză a aspectelor particulare pe care le îmbracă conceptul de dezvoltare în contextul larg al practicii de compoziție curentă ne conduce la sesizarea dimensiunilor specifice esteticii sonatei contemporane. Conceperea discursului muzical — axat pe dezvoltarea multiformă a unor motive sau teme centrale, echivalate cu gînduri muzicale formative și conducătoare, arhitectonic unificatoare la scara operei de artă reperată ca un întreg

Scanned with OKEN Scanner

organic finit — izvorăşte din necesitatea modelării unor entităţi intonaţionale de bază, cauzale şi de referinţă, alcătuite prin selectarea, alăturarea şi corelarea unor mulţimi finite de sunete-intervale, exponenţial tensionate, pregnante, dense, arcuite fie în salturi mari (de pildă prin valorizarea cvartei mărite, a septimelor, nonelor sau a undecimelor), fie în progresii de intervale mai mici şi variat fluctuante în jurul unor repere apropiate (urmărindu-se jocul secundelor, al terţelor, un rol hotărîtor revenind aici adesea tematizării treptelor mobile). Evitarea octavei, a cvintei şi cvartei perfecte, cu implicaţii armonice care priveso zonele consonanţei sau ale interacţiunilor neutralizante, nu este exclusivă, ci dimpotrivă va condiţiona accentuări dintre cele mai semnificative.

Din acest plan al invenţiei decurge o nemijlocită estimare (orientativă) a cîmpului sonor în care se înscriu motivele şi temele constituite, sau o cercetare (concentric sistematizantă) a cîmpului sonor pe care îl generează, îl configurează şi delimitează aceste esenţe fundamentale de discurs, tipizate şi structurate ca atare. Strategia şi tactica compoziţională observă natura semnelor de incluziune, în raport cu cele care atestă speficicitatea ipostazelor determinate, individualitatea sau singularitatea valorilor contrase. Acţiunea de dezvoltare porneşte de la definirea criteriilor de utilizare a variantelor mai apropiate sau mai îndepărtate, de la explorarea treptată sau voit discontinuă a variantelor potenţiale, ştiindu-se că arhitectonica muzicală condiţionează readucerea ciclică a variantelor mai apropiate structurilor iniţiale, comprehensibilitatea şi previzibilitatea variantelor felurit asociate, oricît de contrastante în registrele reprezentării desfăşurate, se sprijină pe frecvenţa şi pregnanţa rapelurilor efective, marcate în interiorul şi pe parcursul marilor diviziuni, ale părţilor sau blocurilor succesive precum şi ale formei de ansamblu. Conştientizarea estetică a unui anume ethos, a unor valori de expresie preconizate pe cărările invenţiei şi dezvoltabile apoi în consecinţă, se petrece şi se localizează în sfera actelor de decizie compoziţională, în concreteţea acţiunilor cu adevărat creatoare.

Ţinînd prin urmare seamă de esenţialitatea acestui ethos muzical, motivele şi temele inventate oglindesc deopotrivă firea lor intimă, adică constantele pe care le conţin şi accentuează, precum şi caracterul variabil al fenomenelor sau aspectelor pe care le generează, comportă şi evidenţiază în suma acţiunilor de dezvoltare. Succederea fenomenelor nu este nicidecum întîmplătoare şi neesenţială în fond şi în expresie, ci dimpotrivă necesar reglementată prin înseşi criteriile de ordine care guvernează cîmpul sonor supus

Scanned with OKEN Scanner

mișcării. Fenomenele poartă și pun aici în evidență atît ceea ce apare, cît și ceea ce se percepe prin facultatea și simțul auzului, deci totalitatea însușirilor exterioare și interioare (sau cantitative și calitative) ale motivelor și temelor inițiale și ale variantelor acestora (teoretic oricît de îndepărtate), interpretabile și clasificabile (sub forma unor procese de cunoaștere) cu ajutorul experienței auditive nemijlocite, sau imaginabile prin intermediul auzului interior, al ecranelor de memorie dirijate de intelect.

În această viziune, sintaxele muzicale contemporane cuprind și delimitează cîte un sistem de reguli legate de felul de a fi al unui limbaj sau grai muzical, prin care se preconizează modalitățile în virtutea cărora se formează, se extind, se diferențiază și se transformă motivele și temele precum și variantele acestora, particulare unui ansamblu de elemente constitutive și structural fundamentale prin referire la un tehos purtător. Sistemele sintactice în aplicații constructiv compoziționale oglindesc la rîndul lor natura unui compus, a unei alcătuiri într-un întreg, a unei diversități de aspecte ordonate, a unor valori compoziționale reunite într-o integralitate motivată în și prin ethos, într-un organism sonor-expresiv, într-o structură corespunzătoare. Acțiunea de dezvoltare creatoare are în vedere așadar modelarea și străjuirea unor procese muzicale reale, de unde derivă și posibile sau necesare ierarhizări plurisistematice, adică acțiunea de îmbinare efectivă a unor subsisteme variate, ridicate la puterea crescîndă a unor sisteme complexe și complicate, care conțin și valorizează alte sisteme mai simple.

Treptele superioare ale devenirii urcă la nivelele funcțiunilor expresiv artistice, atinse prin reprezentarea și localizarea valorilor desfășurate în profilul diviziunilor precum și în întregul ansamblu al formei muzicale, al arhitectonicii precizate. Aceste funcții mărturisesc capacitatea unui sistem dinamic de a produce sau de a scoate la iveală anumite calități și modalități de comportament artistic, inconfundabile în specificitatea lor compozițională, în facultatea lor de a proiecta în mișcarea gradată a substanței însăși natura unor esențe purtătoare de ethos, deci permanent semnificative sub acest raport. Însușirile și razele de acțiune ale funcțiilor focalizante sînt determinante în ceea ce privește dezvoltarea materiei tematice, accentuîndu-se prin însăși potențarea virtualităților încorporate în ordinea și în structura internă a sistemului configurat, prin felul de a fi al cuplajelor active între elementele și aspectele sistemului compozițional, cu atît mai mult cu cît structura și funcțiunea fiecărui sistem constiuie o unitate dialectică.

Scanned with OKEN Scanner

Pe aceste temeiuri, acțiunile de dezvoltare muzicală se identifică cu predicatele activității de creație componistică, de comunicare artistică a unui ethos de autentică vibrație și semnificație.

Problemele centrale ale esteticii sonatei contemporane oscilează așadar deopotrivă în jurul necesității stringente de a se inventa și modela nuclee inedite și verigi de ordinul motivicii și tematicii muzicale, originale și rezistente la travaliu, fundamentale în cuprinsul operei de artă sau al unei clase de compoziții, cît și în domeniul dezvoltării și diferențierii funcțiunilor exercitate de aceste elemente exponențiale, prin intermediul variantelor selectate și artistic semnificative, al reprezentării compoziționale în forme progresiv desfășurate ale acestor aspecte strîns coordonate. Iar inventarea unor astfel de nuclee, înzestrate cu cît mai bogate funcțiuni formative și expresive, presupune dezvoltarea și sublinierea unui nou simț al intervalicii, a unei simbolici moderne a intervalicii esențializate, dublată de cunoașterea și stăpînirea amănunțită a tensiunilor armonice, active și multiform distribuite în structura și stratificarea intervalică a esenței motivice precum și a substanței tematice, plămădite din una și aceeași magmă muzicală. Această înnoire în sunet și în expresie se petrece concomitent cu luminarea din ce în ce mai puternică a planurilor de adîncime, a sistemelor de sisteme compoziționale reflectate de către istoria muzicii universale precum și de istoria tehnicii de compoziție, care măsoară fenomenele, evenimentele, etapele și epocile săpate în memoria unui mileniu de muzică. Intensificarea concertată a valorificării și transfigurării esențelor și substanțelor muzicale, incorporate în tezaurele cîntecului și dansului popular de evidentă autenticitate artistică, contribuie de asemenea la accelerarea ritmurilor de înaintare, implicînd elaborarea unor soluții caracteristice. Această actualizare a căutărilor, reperată în polidimensionalitatea evoluțiilor și a dezvoltărlor pluriform înnoitoare, conferă esteticii sonatei contemporane inconfundabile deschideri de orizont, nicicînd sesizabile în planurile întregii anteriorități istorice. Raporturile care cuprind în variate mișcări și configurații un noian de aspecte singulare, particulare sau generale, se întregesc la scara lumii contemporane cu sensuri universale.

Evoluția stilistică a muzicii culte de-a lungul veacurilor, precum și creația muzicală a popoarelor, participă la profilarea esteticii sonatei contemporane. Valorile argumentate în și prin ethos urcă astfel în planurile stilului, contribuind la transformarea și nuanțarea stilisticii muzicale contemporane. Locul muzicii în sistemul artelor cîștigă în însemnătate, acoperind o suprafață mai

Scanned with OKEN Scanner

amplă, mai consolidată. Muzica este chemată să se adeverească în formele ei superior organizate ca o artă profund umană, izvorîtă din necesitatea de comunicare între oameni, și făcută pentru a continua marile filoane ale expresivității mijlocită prin sunete, pentru a mărturisi simțămintele și aspirațiile proprii omului contemporan. În această accepțiune, conceptul de dezvoltare îmbracă în arta sunetelor — în totalitatea aspectelor considerate — o definitorie funcționalitate stilistică de finalitate estetică.

Scanned with OKEN Scanner

2

TEORII ȘI ORBITE

Selecția partiturilor de referință, întocmită din perspectiva decantărilor stilistice produse în cel de al treilea deceniu al veacului nostru, pune mai întîi în evidență o anume dinamică a înnoirii, puternic accentuată în domeniul muzicii instrumentale de cameră. Martore pot fi aici: *Cvartetul de coarde în Mi bemol major, opus 22 nr. 1* de George Enescu: *Concertino pentru cvartet de coarde* de Igor Stravinsky; *Sonatina pentru două violine* de Arthur Honegger; *Serenada pentru două violine și violă* de Zoltán Kodály (1920); *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 16* de Paul Hindemith; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Leo Weiner; *Sonata pentru violină și pian* de Leoš Janáček; *Sonata pentru violă și pian,* în Sol major, de Arnold Bax (1921); *Cvartetul de coarde nr. 3, opus 22* de Paul Hindemith; *Sonata pentru violină și violoncel* de Maurice Ravel (1922); *Cvartetul de coarde nr. 4, opus 32, Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde, opus 30* și *Sonata pentru violoncel solo, opus 25 nr. 3* de Paul Hindemith; *Cvartetul de coarde nr. 5* — în sistemul șesimilor de ton — de Alois Haba (1923); *Sonata pentru pian* de Igor Stravinsky; *Sonata pentru pian, în fa diez minor, opus 24 nr. 1* de George Enescu; *Cvintetul pentru instrumente de suflat, opus 26* de Arnold Schönberg; *Quartetto dorico* de Ottorino Respighi; *Trio-ul de coarde nr. 1, opus 34* și două *Sonate pentru violină solo, opus 31 nr. 1 și 2,* de Paul Hindemith; *Concertino pentru violină cu flaut, clarinet și corn* de Paul Dessau (1924); *Sonata a treia pentru pian, în sol diez minor,* de Arnold Bax; *Terțetul pentru flaut, oboi și violă* de Gustav Holst (1925); *Sonata pentru pian* de Béla Bartók; *Suita lirică pentru cvartet de coarde* de Alban Berg; *Sonata a treia pentru pian și violină — „în caracter popular românesc" —, opus 25* de George Enescu (1926); *Cvartetul de coarde nr. 3, opus 30* de Arnold Schönberg; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Béla Bartók; *Cvartetul de coarde nr. 2, opus 5* de Karol Szymanowski; *Trio-ul de corade opus 20* de Anton Webern; *So-*

Scanned with OKEN Scanner

nata pentru violină și pian de Maurice Ravel (1927); *Cvartetul de coarde nr. 4* de Béla Bartók; *Cvartetul de coarde nr. 2 — „Scrisori intime"* — de Leoš Janáček (1928).

Această simplă înșiruire cronologică ascunde în fapt magistrale transformări conceptuale, indicînd existența unor mutații substanțiale. Fiecare enunț face trimitere la o lucrare complexă, de mari proporții sau de înaltă concentrare iar numărul capodoperelor certe este considerabil. Estetica sonatei capătă astfel noi aspecte și înțelesuri artistice. Varietatea formulelor instrumentale subliniază în contrast tocmai prezența și creșterea constantă a cvartetului de coarde. În paralel putem alege compoziții de alt gen (la început mai rare, ceea ce justifică mici salturi peste ani), pentru a lărgi și adînci cadrul comparațiilor utile, și anume: *Simfonia a doua, în Si bemol major, opus 23* de Albert Roussel; *Simfonia pentru zece suflători* (Dixtuorul) de Darius Milhaud (1922); *Poema sinfonico per orchestra „Pini di Roma"* de Ottorino Respighi; *Kammermusik nr. 2 für Klavier und 12 Soloinstrumente, opus 36 nr. 1* de Paul Hindemith; *Concertul pentru violină și orchestră, opus 34* de Hans Pfitzner; *Concerto italiano pentru violină și orchestră* de Mario Castelnuovo-Tedesco (1924); *Simfonia întîi, în fa minor, opus 10* de Dmitri Șostakovici; *Simfonia a doua, în re minor, opus 40* de Serghei Prokofiev; *Simfonia pentru instrumente de suflat și percuție, opus 34,* de Ernst Křenek; *Concertul de cameră pentru pian și violină cu 13 suflători* de Alban Berg; *Concertino pentru pian și orchestră de cameră* de Leoš Janáček; *Concertul pentru orchestră, opus 38* de Paul Hindemith; *Concerto romano* — pentru orgă, alămuri, coarde și percuție — de Alfredo Casella; *Concerto in modo mixolidico* — pentru pian și orchestră — de Ottorino Respighi (1925); *Sinfonietta* de Leoš Janáček; *Concertul pentru orchestră de suflători, opus 41,* de Paul Hindemith; *Simfonia într-o singură parte,* de Paul Dessau; *Concertul pentru cembalo sau pian și cinci instrumente* de Manuel de Falla (1926); *Simfonia opus 21* — pentru clarinet, clarinet bas, doi corni, harpă, două violine, violă și violoncel — de Anton Webern; *Sinfonietta* de Henry Cowell; *Simfonia a treia, în do minor, opus 44* de Serghei Prokofiev; *Simfonia a treia, în La major* de Franz Schmidt; *Kammermusik nr. 7* — pentru orgă și orchestră de cameră —, *opus 46 nr. 2,* de Paul Hindemith.

Acestei întruniri în frescă i se pot asocia alte realizări deosebite, care nu participă la metatipologia sonatei, precum: *Fünf Klavierstücke, opus 23,* de Arnold Schönberg; *Les Noces* — scene ruse de dans — de Igor Stravinsky; *Suita de dansuri pentru orchestră* de Béla Bartók; *Hyperprisme* — pentru instrumente de suflat și percuție — de Edgar Varèse; *Pacific 231* — Mouvement

Scanned with OKEN Scanner

symphonique — de Arthur Honegger; *Tanzsuite nach Fr. Couperin, opus 86* (prima versiune) de Richard Strauss (1923); *Suita pentru pian, opus 25* și *Serenada opus 24* de Arnold Schönberg; *Octandre* — pentru șapte suflători și contrabas — de Edgar Varèse; *Three Quarter-Tone Piano Pieces* de Charles Ives (1924); *Energia* — pentru 9 instrumente — de Carlos Chávez; *Integrales* — pentru suflători și percuție — de Edgar Varèse (1925); *Klaviermusik opus 37* de Paul Hindemith (1927); *Variațiunile pentru orchestră, opus 31,* de Arnold Schönberg; *Bolero* de Maurice Ravel (1928).

Întregibil firește, acest sinoptic riscă să contureze în abstract o frescă incomensurabilă, împinsă în haos. Ne vom întoarce deci în ideea dobîndirii unui cosmos, a unui sistem de ordine guvernat de criteriile moderne ale esteticului. Calea constă în restrîngerea ariei de observație, în fixarea unor principii călăuzitoare.

Ipostazele atinse de sonata în evoluția ei istorică invită epistemologia modernă la reconstrucția metatipologiei de genuri, specii și forme fundamentale, existente ca atare în arta sunetelor și supuse unor modificări necontenite, ivite și legitimate în circuitul universal al valorilor compoziționale. Cunoașterea gravitează astfel în cîmpurile creației muzicale, concret afirmată și confirmată prin intermediul interpretării artistice și al difuzării publice. Mișcarea constructivă se armonizează în consecință cu cea reflexivă, întrepătrunzîndu-se la orizontul gîndirii muzicale precum și la cel al gîndirii despre muzică. Dinamica intrărilor în echilibru și a ieșirilor din echilibru declanșează reacții pe măsura intensității manifestate, configurînd rosturile dezbaterilor de principii și conducînd la adeveriri în vîltoarea vieții muzicale. Creșterile și descreșterile ipostazelor date prin diversificarea sau restrîngerea corelațiilor invariante sau variante ale tipurilor și funcțiilor muzicale care definesc profilul și calitatea sonatei țin mai cu seamă de fluctuațiile petrecute în interiorul unor evoluții nelineare și ciclic redistribuite, în peisajul unor nețărmurite culturi ale stilurilor posibile, fără să afecteze în esență sensurile de permanență, reunite și consolidate în ideea sonatei care — în ciuda unor aparențe temporare — nu este periclitată de involuții persistente sau de implozii inevitabile.

Deplasarea punctelor de spijin nu poate fi redusă numai la mișcări de suprafață, petrecute în interiorul sferelor stilistice de predominanță expresionistă, neoclasică, neobarocă sau postimpresionistă, în largul unor soluții stilistice puternic înclinate către intrări în amestec. Sintezele stilistice selectiv integratoare joacă fără îndoială un rol deosebit de important, dar nu ele sînt chemate în acest moment să ofere în planul evoluției multiforme

Scanned with OKEN Scanner

întocmai unghiul transformațional cel mai vast, anume acel unghi care permite cuprinderea într-un tot a dislocărilor și dispersărilor majore ce se concentrează treptat în două polarități distincte. Fenomenele se petrec așadar la nivelele și în adîncurile substanței muzicale generatoare. Practic, gîndirea muzicală se orientează către prospectarea și explorarea unor noi resurse tematice, aplicate în general în cadrul unor forme apropiate celor acreditate pînă în prezent, modificate în sensul unor lărgiri sau restrîngeri tematic motivate. Înmulțirea rapidă a schemelor combinate, bogate în suprapuneri de straturi și faze de discurs, în inversări de funcții care conferă unor secțiuni expozitive caracterul unor dimensiuni dezvoltătoare (imprimînd totodată și suprafețelor propriu zis dezvoltătoare semnificația unor amplificări expozitive) creează impresia deloc înșelătoare a unor clase și subclase de forme muzicale potențial înnoite. Tematizarea mai intensă a punților, a tranzițiilor alungite și a concluziilor parțiale sau finale se accentuează în acest consens. Dar cheia de boltă a prefacerilor în curs poate fi aflată în ceea ce se cere definit printr-o viziune de ansamblu ca teoria divizării limbajelor uzuale. Această teorie cuprinde dispersările marcate, efectuate în mișcări contrare sau oblice, particularizante îndeosebi sub raport tematic. Bipolaritatea schițată se bazează pe de o parte pe teoria rearticulării și reînvestirii extensive a fondului de valori intonaționale, acumulat pe făgașurile evoluției istorice parcursă de muzica cultă în totalitatea tipologiilor configurate, iar pe de altă parte pe teoria arhitectonizării intensive a valorilor de intonație arhetipale de obîrșie sau de inspirație populară. Ordonările tonale, modale, dodecafonice sau microtonale se inserează în acest proces de diviziune, mai puternic în complexitatea lui decît natura factorilor antrenați, adiacenți prin flexibilitatea elementelor stăpînite prin opțiuni libere. De aici rezultă un șir de consecințe, importante în teoria sonatei moderne, desfășurate practic pe întreaga întindere a ciclului de mișcări de ordinul sonatei și acționînd asupra felului de a fi al părților însumate. Completitudinea soluțiilor urmărite și precizate fie pe o cale, fie pe alta, consistă în ceea ce ține de teoria economiei tematice aplicată asupra ciclului de mișcări în întregul lui, în puterea formativă a entităților tematice de referință, atotincluse în formule fin diferențiate și variabile la nesfîrșit, concret migratoare din parte în parte. De această tendință supraordonatoare ascultă în cele din urmă atît aspectele legate de teoria rearticulării și reinvestirii extensive a fondului de valori intonaționale, existent ca atare, cît și de teoria arhitectonizării intensive a valorilor de intonație arhetipale de obîrșie sau de inspirație populară. Dis-

Scanned with OKEN Scanner

tincția care se impune în acest loc se referă la faptul că la orizontul sonatei de specificitate folclorică (sau construită în virtutea unui folclor imaginar) nu există modele, ele trebuind să fie create, ceea ce se întîmplă tocmai în noul stadiu al evoluției generale, presupunînd o tehnicitate compozițională cu totul superioară, adică o anume organicitate îndelung ațintită, încercată prin pregătiri concentric conduse. În încheierea acestui periplu (care impune reveniri în alt loc) am putea puncta cele două polarități prin intermediul unor partituri ilustre. Grupăm așadar într-o primă categorie: *Cvintetul opus 26* și *Cvartetul opus 30* de Schönberg; *Trio-ul opus 20* și *Simfonia opus 21* de Webern; *Suita lirică* de Berg; *Cvartetul opus 22* și *Concertul opus 38* de Hindemith; *Simfonia opus 10* de Șostakovici. În cealaltă categorie cuprindem: *Sonata pentru violină și pian, Cvartetul al doilea* și *Sinfonietta* de Janáček; *Cvartetul al treilea, Cvartetul al patrulea* și *Sonata* de Bartók; *Cvartetul opus 22 nr. 1, Sonata opus 24 nr. 1 și Sonata opus 25* de Enescu.

Sesizăm aici formarea accelerată a unui real punct de cotitură în analele sonatei, în contextul unei fulminante mișcări de consolidare extensivă și de intensivă fundare de nou. În ambele situații, economia de material este severă. Învăluirea, relativizarea sau eludarea principiului tonal (în sensul teoriei funcțiilor tonale de accepțiune tradițională) își află compensații variat proporționale prin creșterea frapantă a principiului tematic, prin natura unor trăsături predominante care tind să asigure reîncărcarea expresivă și reînnoirea structurală practic neîntreruptă a discursului muzical, gradat ca atare din aproape în aproape la scara formei de ansamblu.

Putem conchide — firește fără a împărtăși un punct de vedere exclusivist, cu atît mai mult cu cît datele conceptuale și cele atitudinale diferă fundamental de la caz la caz — că în prima categorie se cristalizează mai mult acele aspecte care converg în direcția staticizării părților componente, pe cînd în cea de a doua categorie se accentuează semnele inconfundabile ale unor dinamizări ale părților reunite în întreg. Înnoirii efectuată cu precădere cu ajutorul unor tehnici de scriitură (vertiginos complicate prin recurgeri la criterii mai vechi și la superpoziții de elemente, tot mai agravante în sfera lucrărilor care participă la prima polaritate indicată), îi corespunde o înnoire structurală asigurată prin forța profilelor și traseelor tematice aproximate unor valori de melopee infinit variabile la nivelul celulei de sunete, a motivului sau a frazei arcuite. Fixitatea și dimpotrivă mobilitatea tiparelor se răsfrîng asupra tipurilor de afectivitate, reprezentate în mu-

Scanned with OKEN Scanner

zică, asupra dimensionărilor psihice, necesar nuanțate în interiorul ciclului de mișcări de specificitatea sonatei. Varietatea stărilor de spirit ține în cele din urmă de disponibilitățile oferite de invenția tematică rațional drămuită. Unind polaritățile complementare și interactive, observăm prin urmare că într-o proporție considerabil sporită față de creația anilor premergători, fluxul sonor și arhitectonica de ansamblu nu se articulează de regulă prin opoziții îndelung pregătite, cît mai cu seamă prin amplificări și acumulări progresive care tind să acopere părțile totului, eventualele interpolări ale unor elemente străine neconducînd la rupturi acuzate. Spiritul formelor dezvoltătoare se împlinește în construcții monumentale, larg desfășurate, fără să se respecte neapărat criteriile și tiparele statorinicite, dimensiunile putînd fi contrase la durate minimale, adecvate unor forme de moment dar înzestrate în principiu cu atributele majore ale sonatei moderne.

Geneza și evoluția sonatei contemporane pot fi elucidate numai într-o viziune de ansamblu, precizată în virtutea unei mentalități cuprinzătoare și necesar dinamică sub raportul problematicii și arhitectonicii muzicale, chemată să țină seamă deopotrivă de procesualitatea reală a devenirii istorice multiplane și distinct stratificată, precum și de natura operelor de artă muzicală pe deplin reprezentative în sensul urmărit, desăvîrșite în și prin felul lor de a fi. Cercetarea diacronică a tendințelor și evenimentelor reflectate în largul gîndirii muzicale, extrem de complexe prin însăși suma crescîndă a aspectelor și trimiterilor pe care le comportă și determină la rîndul lor, se conjugă cu investigarea sincronică a faptelor, a partiturilor durate, finite și invariante în structura și firea lor intimă dar totuși deschise în principiu unor acte de interpretare creatoare, deci apte să iște luminări efectuate din unghiuri de abordare diferite. Îmbinarea unor metode diacronice și sincronice conduce nu numai la o mai bună evaluare a dialecticii sistemelor compoziționale de specificitate modernă și contemporană, ci și la o mai adîncă înțelegere a mecanismelor înnoirii în substanță și formă, în expresie și semnificație.

Orbitele proiectate, parcurse și descrise de mulțimea teoriilor de ordinul compoziției muzicale mai noi se cer contemplate în acest context la scara deceniilor succesive, a unor macrounități de timp în mișcare parcă neuniformă. Exegeza de fundamentare diacronică ocupă poate aici o pondere mai însemnată decît analiza de orientare și rigoare sincronică, cu atît mai mult cu cît geneza și evoluția sonatei contemporane implică necontenite dezvoltări interioare, mersuri în spirală sau dimpotrivă glisări în direcții contrare și alunecări în diagonală, însoțite de tot atîtea destrămări

Scanned with OKEN Scanner

mai lente sau mai grăbite dar îndelung învăluite în vibrații nestinse, revigorabile practic în fluxul momentelor decalate, favorabile preschimbări categoriilor esteticii contradictorii. În această lume a sonatei contemporane plasată în universul marilor filoane de continuitate, orice luare de poziție anistorică pare astăzi revolută sau cel puțin insuficientă.

Orientarea istoristă se amplifică vizibil în perioada de care ne ocupăm, lărgindu-și cu mult aria de acțiune. Concludent în acest sens este interesul purtat esteticii secolului al optsprezecelea și, în acest context, procesului istoric de formare, diferențiere, de perfectare definitorie și apoi de stagnare, destrămare și de părăsire prin retopire a tipurilor de sonată preclasică în aspectele lor camerale, orchestrale și concertante. Tot în această perioadă se întărește mișcarea corală care pune preț pe frumusețea cîntului vocal colectiv în armonia desăvîrșită a vocilor neacompaniate, cultivînd cu predilecție marea literatură creată în Renaștere. Concepțiilor moderne de specificitate instrumentală li se opun concepțiile moderne de specificitate vocală, hrănite din belșug cu valori neepuizate, cu soluții de scriitură sclipitoare în puritatea lor naturală și artistică deopotrivă. Curentul neoclasic și tendințele neobaroce preiau în planul facturii instrumentale astfel de sugestii, vitalizante într-o fază istorică în care expresionismul se cufundă în criză iar impresionismul se află pe cale de dispariție. Noua obiectivitate ca și noul constructivism de ținută compozițională reflectă prefacerea gîndirii și practicii muzicale, anume refacerea acestora în lumina cunoașterii istorice, dezvoltarea curentelor stilistice moderne fiind așadar expresia unei geneze permanente. Exegeza muzicală modernă surprinde fenomenele și evenimentele stilistice în succesiunea și în dinamica lor, considerînd operele de autor și creațiile cele mai ilustre în dimensiunea lor temporală, fapt care accentuează importanța cercetării diacronice. Importanța analizelor sincronice nu este diminuată și nici ignorată în acest fel, dar disciplinele muzicologice se feresc în această situație de subordonarea explicației față de descriere și nu consimt la reducerea explicației la descriere.

Această punere de probleme este fundamentală în tot ce se leagă de evoluția gîndirii muzicale contemporane. Luată ca știință, muzicologia modernă surprinde fenomenele artistice în complexitatea existenței lor. Această complexitate este îndeobște reperată în suma momentelor de vîrf, mai dificil în numărul restrîns al momentelor de produeere propriu zisă sau de stingerea întîrziată, epifenomenele fiind de regulă rareori decelabile în totalitate. Defalcarea experienței estetice în evoluție, pe cît posibil în ansam-

Scanned with OKEN Scanner

blul culturilor muzicale, preocupă știința artei sunetelor, care tocmai în această perioadă își delimitează mai clar decît înainte domeniile de cercetare, cuprinse de teoria și istoria muzicii universale, etnomuzicologia și folcloristica, estetica și critica muzicală. Progrese notabile se înregistrează îndeosebi în sferele etnomuzicologiei și folcloristicii, fapt ce se cere reținut ca atare. Aceasta deoarece cunoașterea esenței operei de artă muzicală nu se poate face în afara precizării unor structuri și semnificații adînc implantate în solul artei populare. Una din polaritățile de care am vorbit mai înainte mărturisește această tendință modernă. Inscrierea intonațiilor și ritmurilor caracteristice cîntecului și jocului popular pe orbitele evoluției moderne poate fi asemuită cu o reconstruire a formelor muzicale de superioară complexitate, conducînd la o înnoită conștientizare a sensibilității și ethosului muzicianului. Dezvoltarea și valorizarea în perspectiva modernității a unor date sau sugestii de natură arhaică explicitează într-o nouă manieră integritatea fenomenelor estetice predominante în muzica vremii, reperate în varietatea și specificitatea componentelor definitorii. Luate la un loc, toate aspectele considerate pun în evidență suma unor interrelații care înnoadă gîndirea muzicală cu gîndirea despre muzică, îmboldind travaliul intelectual al esteticienilor. Semnele unor orientări istoriste se precizează și aici cu tărie.

Într-o perioadă în care gîndirea muzicală se refuză continuării atitudinii romantice, dînd expresia unor luări de poziție ne-romantice, gîndirea despre muzică reverberează estetica muzicală a secolelor mai vechi, insistînd asupra relațiilor țesute între concepțiile estetice și creația artistică a timpurilor respective. Arhaizarea expresiei muzicale în muzici de nuanță neoclasică și neobarocă concordă în principiu cu astfel de întoarceri înapoi, ele încercînd în fapt proiectări în prezent și viitor. Cert este că particularitățile stilistice ale formelor de artă și ale construcției formale devin tot mai clare. Noua obiectivitate pleacă sub raport stilistic de la această realitate. Se considera că arta sunetelor, tot mai mult întoarsă în „secolul romantic" către interior, devenind o artă a sentimentului, neglijase orizontul schimbător al actualității artistice. În această stare de spirit, exegeza estetică insistă de preferință asupra corelațiilor existente între climatul vieții culturale generale și felurile sau metodele de creație particulare maeștrilor. Astfel, estetica muzicală era chemată să lumineze comportamentul celui ce creează și să elucideze raporturile sale față de viața spirituală generală. Aprofundarea în studiul operelor de autor și în special în cel al capodoperelor, privite în sine sau supuse compa-

Scanned with OKEN Scanner

rației, atestă înnoirea încercărilor de a scoate estetica muzicală de sub incidența speculației academice de motivație psihologică.

În condițiile renovării și particularizării limbajelor muzicale de sinteză, ale reorientării imaginației compoziționale, procesele cognitive comportă sesizarea aspectelor situate în planurile senzației, percepției și reprezentării, ale memoriei și gîndirii muzicale. În resortul proceselor psihice volitive, tot ce se leagă de voința de stil capătă o importanță deosebită, întrecînd prețuirea acordată mai înainte proceselor psihice afective legate de lumea emoțiilor și sentimentelor, a dispozițiilor și pasiunilor. Perceperea valorilor estetice (reunite în partitura de referință) traversează psihologia artei sunetelor pentru a se înscrie cît mai pregnant în orbitele teoriei compoziției, a teoriei muzicale aplicate sau pure. Particularitățile psihice ale perceperii valorilor estetice își așteaptă aprecierea și din partea acestei instante supreme.

Teoria artei sunetelor, concepută ca rezultat al unor cercetări interdisciplinare, urmează după anul 1920 un nou sens critic, propunînd între altele si o anume revalorizare a sensibilității în gîndire. Estetica muzicală tinde a fi pe cît posibil în egală măsură o teorie a cunoașterii rationale și sensibile, încercînd să reducă antinomia inextricabilă. Teoria subiectului compozitional și a obiectului estetic reflectă aspirația către o nouă concepție asupra artei sunetelor. Vechea dihotomie dintre cunoașterea conceptuală și cea empirică, inferioară primei după cum afirmase Alexander Gottlieb Baumgarten în *Aesthetica* din 1750—1750, se cerea surmontată într-o viziune modernă. „Știința cunoașterii sensitive", în care fantezia muzicală corespundea unei functii a intelectului supusă unor legi deosebite, pretindea acum a nu fi lipsită de claritate conceptuală. În timp ce analiza factologică se adîncise în depistarea unor sensuri parțial dezvăluite sau nesesizate încă în diferite capodopere ale artei sunetelor, căutîndu-le justificări rationale, sinteza estetică făcea apel la legitățile cu caracter de generalitate care definesc (la scara epocilor înlănțuite) specificitatea cunoașterii și gîndirii muzicale. Și nu întîmplător, atenția se concentrează între altele și asupra unor fragmente de natură teoretică, fundamentale în analele esteticii muzicale romantice, cuprinse în textul scrisorii din 5 mai 1792, adresată lui Johann Ludwig Tieck. Autorul scrisorii în cauză este Wilhelm Heinrich Wackenroder. Reflecțiile sale se referă în fond la condițiile de receptare și interpretare, de existență și viabilitate a fenomenului sonor, a operei de artă muzicală. Decupăm din considerațiile lui Wackenroder următoarele aserțiuni:

Scanned with OKEN Scanner

„Numai un fel de desfătare este cel adevărat: el constă în cea mai atentă observare a sunetelor și progresiilor acestora, în deplina cufundare a sufletului în acest atrăgător fluviu de senzații, în distanțarea și abstragerea de la orice gînd disturbător precum și de toate impresiile senzoriale străine.

Celălalt fel în care muzica mă delectează nu constituie o adevărată savurare a acesteia, nici o receptare pasivă a impresiei sunetelor, ci o anume activitate a minții care este suscitată și întreținută prin muzică. Atunci nu mai aud senzația care domină în piesă, ci gîndurile și fanteziile mele se lasă parcă risipite pe valurile cîntului și se pierd adesea în ascunzișuri îndepărtate."

Întrebarea este dacă aceste citate își au locul lor aici, dacă nu cumva țin doar de sfera romantică de altădată, descrisă în cel de al doilea volum din ciclul dedicat esteticii sonatei. Răspunsul vine fără ezitări. În anii douăzeci, și exact în perioada vizată, apar în tipar cel puțin două scrieri de specialitate, mult și stăruitor observate, de aleasă ținută științifică, prin care autorii lor tind și reușesc să cuprindă și să lărgească totodată aria cunoașterii estetice, pornind îndeaproape dar pe căi diferite de la „cea mai atentă observare a sunetelor și a progresiilor acestora". Prima carte este celebra și mult discutata *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"* (Bern și Leipzig, 1920) de Ernst Kurth, iar cea de a doua este reprezentată prin *Angewandte Musikästhetik* (Berlin, 1926) de Hans Mersmann. Ambele lucrări descriu și elucidează unele dintre problemele fundamentale care s-au configurat la orizontul timpului respectiv, strîns legate de dezvoltarea gîndirii muzicale moderne și a gîndirii contemporane despre muzică. În treacăt fie spus că studiul cu caracter stilistic și morfogenetic despre formularea sau modelarea motivelor în arta lui Bach — *Zur Motivbildung Bachs* (1917) —, realizat deci de Kurth în anul în care publică *„Bazele contrapunctului linear"*, venea să ofere contemporanilor o seamă de sugestii, prețuite ca atare. Evidențierea limitelor imanente armoniei romantice, urmărită la cotele structurilor și progresiilor armonice succesiv cromatizate, precum și notațiile legate de concepția wagneriană dar făcute din perspectiva deschisă de critica și psihologia stilului, toate la un loc au concurat la impunerea promptă în actualitate a interpretării lui Kurth. În plus, către sfîrșitul perioadei în cauză, Kurth elaborează o scriere concepută de asemenea pe fundamentele oferite de critica stilului, oarecum rezumativă prin ținuta ei: *Musikpsychologie* (Berlin, 1931). Dar să nu uităm monografia *Bruckner*, în două volume (Berlin, 1925), în care Ernst Kurth lasă să se reflecte și mentalitatea vremii, surprinsă dintr-un punct de receptare mult avansat, referindu-se la elemente care țin

Scanned with OKEN Scanner

de teoria limbajelor și formelor muzicale, la teoria melodiei, a armoniei și instrumentației, a tipologiilor de sonată în varietatea lor concretă.

Parcurgînd și contemplînd compozițiile semnalate la începutul acestui capitol, ni se impune observația după care principalele probleme ridicate în dimensiunile creației muzicale par să se grupeze în teoria genurilor precum și în teoria formelor muzicale aplicate, afectînd teoria stilurilor și teoria limbajelor muzicale plasate pe orbitele modernității dinamice. Important este faptul că în contextul acestei deveniri înnoitoare se definesc termenii unor enunțuri fundamental moderne, de accepțiune contemporană în sensul cel mai propriu al designației. Știința muzicii se situează astfel pe poziții radical schimbate. Expresia poate cea mai elocventă a modificărilor înfăptuite o vedem în *Estetica muzicală aplicată,* în care autorul — Hans Mersmann — are darul de a concentra experiența constituită. Poziționarea filosofică și muzicologică prilejuiește distingerea următoarei mutații:

„În ultimele două decenii se face observată și în muzică marea opoziție care traversează estetica generală și care poate fi specificată prin conceptele *psihologic* și *fenomenologic*. Treptata înlocuire a primei forme de contemplare prin cea de a doua este o chestiune de ordinul concepției despre lume și viață; opoziția dintre ele, care nu poate fi definită prin conceptele «just» și «fals», nu poate fi rezolvată prin nici-o polemică. Aici poate fi vorba doar de a se ajunge la formarea unei viziuni asupra lumii, pornindu-se de la ambele puncte de plecare. Punctul de vedere fenomenologic desprinde opera de artă de toate asociațiile și legăturile subiective și o apreciază ca fenomen. El este așadar baza naturală a unei contemplări care încearcă să așeze analiza exactă în locul unei transcrieri poetizante.

La toate aceste opoziții ale punctelor de privire aici desemnate, în cauză se află două întrebări esențiale: mai întîi cea referitoare la relația celui ce contemplă, a eului, față de opera de artă, și apoi cea referitoare la structura, la consubstanțialitatea operei însăși și la posibilitatea de a o sesiza și pricepe. În acest succint plan al metodelor, punctul de vedere fenomenologic a fost intenționat expus ca o verigă finală a unei evoluții, căci mai noi forme de contemplare a muzicii își caută în el o fundamentare“ (op. cit., pag. 3).

Mersmann își delimitează poziția adoptată, argumentîndu-și ideile în spirit critic: „Faptul că, în estetica romantică și psihologică, muzica a fost pusă în cea mai strînsă legătură cu eul, a constituit o condiție de la sine înțeleasă; cea mai vizibilă manifestare a acestei relații a constituit-o teoria empatiei, prin care conținutul operei de

Scanned with OKEN Scanner

artă căzuse în nemijlocită dependență față de capacitatea receptorului de a se transpune în situație. Perspectiva se schimbă acum întru totul: se încearcă recunoașterea desfășurării muzicale ca un eveniment în sine întemeiat ce se cere decuplat pe cît posibil de toate raporturile eului. Rămîne în vigoare numai cerința celei mai puternice activități a audierii, cu precizarea că această cerință nu se mai extinde numai asupra empatiei subiective ci mai întîi asupra cunoașterii clare, obiective a fenomenului. (...) Din această luare de poziție decurg cerințele care se cer puse în vederea analizei operei de artă. Analiza trebuie să ajungă la rezultate clare și cît mai obligante, ea trebuie să recunoască și să scoată la iveală forțele care poartă această desfășurare (Entwicklung). Ea trebuie să fie în stare să recunoască limpede relația reciprocă a acestor forțe, evoluția și desfășurarea lor (ihre Evolution und Entwicklung). Îndeplinindu-și aceste rosturi, ea trebuie desigur să se mențină liberă de infructoasa pretenție a unui secol raționalist: de a vrea să explice opera de artă ca sumă a componentelor sale. Tocmai în măsura în care pare să se rezume la aspecte cognoscibile, ea atinge din toate laturile sunîndul spațiu al nesfîrșitului și nemăsurabilului, fără a întina puritatea acestuia prin imagini și transcrieri (op. cit., pag. 4).

De aici izvorăște menirea esteticii muzicale aplicate precum și metodica adecvată: „Întrucît cercetarea urmărește firea și înlănțuirile elementelor, ridicîndu-se apoi către cuprinderea unor factori formali, de conținut sau purtători de stil, integrîndu-și în cele din urmă și forme de contemplare istorice, ea încearcă prin generalizarea acestor puncte de privire și prin extragerea unor configurații tipice să ajungă la o cuprindere a tuturor corelațiilor esențiale. (...) Există o paralelă interioră între procesul recunoașterii și cel al genezei operei de artă: este o creștere în cercuri concentrice care devin tot mai largi. (...) Contemplarea estetică și istorică a operei de artă depind profund una de alta; ele constituie doar proiecții modificate ale unui punct de vedere. Aceleași caracteristici, care au fost obținute prin contemplarea estetică a operei de artă, sînt valabile și în privința contemplării istorice. Aceeași legitate, care lasă să se urnească creșterea unei desfășurări instrumentale din nucleul unui motiv, impulsionează și creșterea unui stil, desfășurarea unui gen sau unei forme. Astfel se naște un concept de opoziție față de fenomenologie, într-un fel de contemplare a istoriei care, în sensul lui Goethe, ar putea fi denumit ca *morfologic*“ (op. cit., pag. 5—8).

Analizînd șirul factorilor fundamentali, Mersmann conchide: „Aceasta cuprinde componentele lucrului manifestat, le pune în re-

Scanned with OKEN Scanner

laţie între ele şi aduce la lumină specificitatea muzicii, în contrast cu celelalte arte. Căci această comparaţie între arte, puternic discreditată după secolul al optsprezecelea, ar putea fi în orice caz încă de importanţă în muzică. Dacă se ordonează factorii operei de artă în direcţia pornită din interior spre exterior, atunci şirul începe cu *materialul*. Acest material — piatra sculpturii, substanţa de culoare a picturii — este materia primă. Ea cuprinde în ceea ce priveşte muzica suma tuturor corelaţiilor sonopsihologice şi este înrădăcinată în sunet ca fenomen acustic. Din materialul dat se răsfiră *elementele*, culoarea materială se condensează în valori de culoare, fenomenele în cuvinte, sunetele în sonanţe şi melodii. Materia primă se concentrează aşadar în forţe fundamentale, care susţin şi poartă opera de artă.

În acest loc stă acum în celelalte arte, de cele mai multe ori, *obiectul*. Acesta constituie coloana de sprijin şi de susţinere concretă sau ideatică a operei de artă: corpul în sculptură, peisajul în pictură, subiectul (sau materialul referitor la conţinutul de idei) şi acţiunea în dramă. Obiectul poartă nemijlocit toţi factorii superiori care urmează acum, întîi de toate forma şi conţinutul. Distanţa formei şi conţinutului operei de artă faţă de forma şi conţinutul obiectului este decisivă pentru fizionomia operei şi devine purtătoarea *stilului* temporal sau personal al operei. Mai presus de formă, conţinut şi stil stă în fine cea mai înaltă categorie a acestui şir, întoarsă către interior, care poate fi specificată ca *expresie*.

Raportul conceptelor de obiect, conţinut şi expresie se explică imediat printr-o privire aruncată asupra operei de artă însăşi. Cea mai primitivă formă a contemplării artistice se sprijină pe confundarea operată între obiect şi conţinut; forţa vitală materială (de natura subiectului artistic) proprie obiectului a însemnat în toate timpurile un pericol pentru conţinut. Dintre aceste categorii, cea de obiect este singura care nu se lasă transpusă asupra muzicii. Căci claritate asupra obiectului se poate dobîndi în muzică numai prin legarea ei la o forţă extramuzicală, adică la text sau program. Lipsa obiectului, a cărui însemnătate este adesea supraestimată de către estetica muzicală, nu poate fi totuşi înţeleasă prin simpla eliminare a acestuia din şirul de factori. Presupunerea după care în muzică elementele devin purtătoare nemijlocite ale formei şi conţinutului nu este suficient de satisfăcătoare. În desfăşurarea elementelor în sensul constituirii lor în valori de conţinut şi de formă zace o forţă esenţială, determinată prin ea însăşi, a cărei recunoaştere determină cu claritate specificitatea muzicii în raportul ei faţă de celelalte arte. Pentru a o defini poate

Scanned with OKEN Scanner

fi folosit mai curînd conceptul de *tectonică*. (...) Forţele tectonice se ridică şi se răsfiră în muzică nemijlocit din structura elementelor. (...) Lipsa oricărei referiri la un obiect periclitează în muzică mai întîi claritatea asupra conţinutului. Conceptul de conţinut se află aici — în opoziţie cu cel al formei — oarecum pe un fundament în mişcare. De aici rezultă că întregi sisteme de contemplare muzical-estetică neagă în general realitatea acestui concept Şi în acest context, elementele tectonice sînt de o importanţă esenţială. Ele sînt purtătoare nemijlocite ale conţinutului" (op. cit., pag. 11—14).

Proiecţiile acestor consideraţii preliminare se intersectează cu orbitele descrise de teoria lui Eduard Hanslick. În plus, energetismul reprezentat prin teoria lui Ernst Kurth îşi face simţită prezenţa în alcătuirea unei sinteze întregitoare. Mersmann conchide într-o viziune împărtăşită de mulţi creatori şi teoreticieni moderni:

„Astfel privită, muzica instrumentală apare ca un complex de forţe multiplu împletite între ele şi întrepătrunse. Legea conexiunilor constă aici în primul rînd în repercursiunea şi relaţia elementelor, cărora li se alătură apoi — în chip rezumativ şi concretizînd — ceilalţi factori ai operei de artă mai înainte specificaţi: devenirea ei ca formă, elementele ei tectonice, forţele ei de conţinut şi — chiar dacă nu cu aceeaşi imediateţă a repercursiunii — stilul ei. Ceea ce în acel şir al factorilor a fost definit ca expresie, anume ca fond sufletesc al operei, este similar cu fructul, cu ultima şi cea mai profundă cuprindere laolaltă a firii şi a valorilor unei opere de artă, care se sustrage definirii conceptuale. Este de întrebat prin ce anume şi pe ce linii toate aceste forţe „în miişcare prin răsunare" se încheagă în totalitatea operei de artă" (op. cit., pag. 14—15).

Periplul acesta trebuie să conducă evident mai departe, să urce în alte spire, poate încă mai precizate, mai îndeaproape legate de teoria sonatei contemporane. Dar dacă ne gîndim bine, demonstraţia de pînă acum a surprins o bună parte din angrenajele unui mecanism în sine complicat şi totodată supuse restructurării. Să vedem prin urmare ce anume putem să desprindem în privinţa teoriei genurilor şi a formelor muzicale. Concepţia de bază, larg răspîndită în epocă, este aceea a unei permanente deveniri, în care pînă şi rupturile sau mutaţiile converg în ideea unei prefaceri firești. Teoria genurilor reflectă acum înnoirile petrecute în totalitatea artei de a compune muzică, într-o artă modernă care acceptă logica succesiunilor acordice, ci în valoarea coloristică a sonanţelor particulare. În acest climat, dat de existenţa unei viziuni asupra unor secole de muzică pline de diferenţieri necontenite, teoria ge-

Scanned with OKEN Scanner

nurilor și a formelor muzicale capătă înțelesuri dintre cele mai cuprinzătoare. Mersmann poate să afirme astfel: „Formarea și desfășurarea genurilor începe cu atingerea unor mici înălțimi care cresc tot mai mult, ajungînd la singulare și totodată supreme împliniri și ramificări, pentru ca mai apoi, mereu urcînd către puncte culminante tot mai mărunte, să se scufunde încet și continuu în ansamblul lor. Ambele linii se încrucișează. În această tensionare și deschidere temporală se află legea naturală a devenirii istorice; după ce un gen s-a împlinit în culmea lui, se desprind de el forțele care duc la întărirea și precumpănirea finală a celorlalte genuri (op. cit., pag. 702).

Aceeași tendință de generalizare și de ordonare elastică o întîlnim și în teoria formelor, care se suprapune pe undeva cu cea a genurilor. Libertatea delimitărilor ascultă aici mai degrabă de o rigoare sporită, e o anume rigoare care ține seama de prețul neajunsurilor și al convențiilor, de dinamica unei mentalități care admite finalmente că lucrurile se pot converti în contrariul lor, că aspectele „deschise“ sau „închise“ în materie de forme muzicale pot fi oricît discutate. Reprofilarea și diferențierea conductelor tematice, accentuarea și varierea structurilor metro-ritmice, dizolvarea și suspendarea funcțiilor cadențiale, relativizarea și neobservarea planurilor tonale, toate la un loc au contribuit la modificarea accelerată a criteriilor de formă muzicală, dar și la re-stabilirea lor, desigur în formule și soluții felurite. Libertatea opțiunii era recunoscută, fiindcă finalitatea ei cădea sub incidența orientării stilistice, în spiritul unei gîndiri emancipate în care de pildă scriitura ne-tonală era privită și acceptată ca o chestiune de stil. Tensionarea formei de sonată continuă în aceste condiții să respecte înlănțuirea marilor secțiuni care comportă (în limbajul curent al vremii) enunțarea (Aufstellung), dezvoltarea (Durchführung) și rezolvarea (Lösung) unui conflict tematic. Treptata întoarcere a sonatei la desfășurări în formă închisă se face observată ca proces care, în fapt, pornește de la creația marilor clasici. Oamenii au acum înțelepciunea necesară recunoașterii unor interferențe nicicînd oprite, a unor convertiri în contrarii care, în fond, nu schimbă prea mult situația în mare a lucrurilor. Teoria formelor insistă în consecință asupra polarităților posibile sub raport arhitectonic, delimitînd ideea sonatei în contrast cu cea a suitei, într-un moment în care principiul revenirilor ciclice capătă extensiuni moderne definitorii. Mersmann este în acest caz martorul unei mentalități contemporane care tinde să cuprindă forma muzicală în întregul ei oricît de mic sau mare. Pledînd în favoarea principiului e sonată, aplicat la scări diferite, Mersmann insistă asupra

Scanned with OKEN Scanner

conceptului de formă ciclică, în curs de reacreditare și resubstanțializare:

„Ciclic nu înseamnă pluripartit, căci cuvîntul grecesc kyklòs înseamnă: cerc. Forma ciclică intră în opoziție cu suita. Aceasta este șiruire, pluritate; forma ciclică este unitate și metamorfoză. Într-o nouă și iarăși mai mare dimensiune apare vechiul dualism. Suita este un principiu de formă închis, forma ciclică este un principiu de formă deschis. Tensiunea formei de ansamblu a ambelor principii se raportează între ele precum perioada la temă. De aici rezultă pentru desfășurarea de formă ciclică o unitate interioară. Forma circulară a desfășurării nu trebuie luată textual. Relația reflexivă a ultimei părți față de prima parte este adesea prezentă (în cele mai diferite grade ale evidenței) dar nu și totdeauna. Se cuvine a se defini mai liber: formă ciclică este sinonim cu organism. Înnodare organică, metamorfoză a acelorași forțe traversînd părțile, răsfirarea prelungă și pînă la capăt a acestora în diferențieri progresive preface formele individuale închise în părți ale unui întreg. În mai sloboda dare de formă (Formgebung) a suitei precumpănesc forțele expansive și poartă părțile individuale dintr-un plan în altul; abia ordonarea ulterioară, manifestarea unor conexiuni complementare inter-raportează forțele. Dar în forma ciclică, forța centripetală acționează trecînd prin toate părțile. Tensionarea în formă arcuită (Formspannung a întregului apare numai ca o mărire a tensionăriii în formă arcuită a temei. O sumedenie de relații provine din această ordine a forțelor. Raportul dintre temă și contratemă apare mărit în raportul dintre prima și cea de a doua parte. Asemănător cum se raportează întreaga parte principală la temă, tot astfel se raportează forma ciclică de ansamblu la evoluția temei; celelalte părți sînt numai o evoluție a primei părți.

Așa cum centrul de forță al părții principale se află în temă, tot așa centrul de forță al formei ciclice de ansamblu este partea principală. În această parte se tensionează și se cumulează toate acele forțe care se scurg transformate și se răsfiră pînă la capăt în celelalte părți (pag. 477—478). În alternarea și întrepătrunderea formelor și grupelor de formă constă ritmul devenirii. Există nuclee de forme, forme timpurii, mature, înflorite, forme aflate în veștejire, murinde sau moarte. Forțele acestora trec asupra altora. Devenirea și trecerea formelor indică un tablou de ansamblu de adîncă legitate“ (op. cit., pag. 702).

Reconstruit, evocat și desenat în linii mari, acesta este orizontul timpului în care se înscriu lucrările pe care le vom supune analizei diacronice și sincronice. Rămîne de văzut care putea fi înțelesul pozițiilor atitudinale, ale orientărilor și opțiunilor oscilante între

Scanned with OKEN Scanner

clasic și romantic, între polarități extrem de îndepărtate sau dimpotrivă mult aproapiate. Și în această ordine de idei, considerațiile lui Mersmann surprind pulsul gîndirii timpului respectiv:

„Dacă conceptul *clasicului* este purificat de toate scările de valori care se leagă sugestiv de acestea, atunci el devine expresia unei ținute precizate, care este contrară atît celei baroce cît și celei romantice. Clasică este o muzică ce construiește (sau modelează) în linie mare și vizibilă, liberă de sfîșiere, de diviziune, de subiectivitate chinuitoare, dar la fel de liberă de disoluție fluentă, ornamentală sau spațială. În spatele formei clasice stă o voință de stil care leagă, decantează și desăvîrșește forțele. (...) De vreme ce opoziția dintre clasic și romantic rămîne întru totul în domeniul perspectivei stilistice, delimitarea conceptelor *baroc* și *romantic* creează dificultăți considerabil mai mari. În asemănarea și totodată în contrarietatea acestor concepte de stil acționează o legitate, a cărei înțelegere necesită o nouă perspectivă. Aici comparația stilistică devine definitiv istorie a stilului iar granițele punerii problemei pur estetice sînt depășite' (op. cit., pag. 688 și 689).

Este cazul să facem acum cîteva popasuri în lumea teoriilor compoziționale afirmate și lansate la începutul celui de al treilea deceniu. Aspectele teoretice ale compoziției muzicale (luată ca exponentă a muzicii practice căreia i se alătură arta interpretativă), fac în egală măsură parte din trunchiul muzicii sistematice, deoarece știința muzicii în varietatea disciplinelor ei se vede mereu nevoită să se refere într-un fel sau altul la unghiul de fugă urmărit odată cu configurarea aspectelor în cauză. În această situație, orice cercetare estetică nu se poate rezuma doar la elucidarea legilor celor mai generale ale artei sunetelor și la problemele privitoare la esența acestei arte, deoarece ea trebuie să se aplece mai mult asupra condițiilor în care apar noile concepții compoziționale de complexă motivație estetică. Studiul implicațiilor sesizează aici existența unui inextricabil amestec între anticipații și rapeluri, între formulări perfectibile și efecte similare unui multiplu compus, bogate în trimiteri paroxistice. Cantitatea de evenimente teoretice care survine într-un interval de timp destul de restrîns este enormă, poate chiar fără precedent. Prin 1919, Joseph Matthias Hauer formulase elementele unei concepții compoziționale legitimată în plan pur teoretic, o teorie care la apariția ei părea utopică (pentru a se vădi apoi peste decenii de atîtea ori confirmată și depășită în practică), anticipînd în esență tendințele muzicii europene de a își integra valori ale muzicii orientale, atematice și profilat monodice, liber pulsatorii în spații sonore lipsite de gravitații convenționale. Ideile

Scanned with OKEN Scanner

unor Hauer și Schönberg migrează în direcții diametral opuse, riscînd potențări hipertrofice în ipostaze atematice și respectiv tematice. Și dacă teoriile care urmează nu vizează neapărat frumosul muzical în ansamblul semnificațiilor sale tradiționale, ele implică cu certitudine esteticul muzical în pluralitatea aspectelor de specificitate contemporană.

Hauer consideră că în muzica atonală nu pot exista funcțiuni tonice, dominantice, subdominantice, și nici trepte, rezolvări, consonanțe sau disonanțe, ci numai cele douăsprezece intervale constante ale gamei cromatice temperate. Hauer merge mai departe decît Busoni care, cu doisprezece ani mai devreme, pusese în perspectivă — deopotrivă estetică și compozițională — natura unei armonii contemporane, constituită ca o regrupare continuă, caleidoscopică, ca o amestecare permanentă și felurită a celor douăsprezece semitonuri. Ruptura pe care o încearcă Hauer este totală, străină de orice compromis. În fapt, el se opune curgerii unidirecționale a evoluției muzicii culte care mai vibrează sub povara cromatismelor tristaneşti, a stărilor și sensurilor emoționale succesiv exprimate în dimensiunile interioare ale desfășurării muzicale. Piesele sale total cromatice îmbracă niște caractere ne-tematice și ne-pasionale.

Baza teoretică a sistemului hauerian de compoziție cu aplicarea consecventă a totalului cromatic este publicată în anul 1920 (în scrierea *Vom Wesen des Musikalischen)*. Teoria tropelor apare la orizontul orientărilor neomodale. Hauer imaginează și descrie un sistem particular, în care cele douăsprezece sunete ale totalului cromatic se cuprind în două entități complementare de cîte șase sunete fiecare, entități definite drept trope, în accepțiunea medievală a termenului care corespunde tipologic modurilor medievale ecleziastice. Cu ajutorul acestor trope, Hauer compune în anii douăzeci o muzică de specificitate minimalistă și nonrepetitivă, transformările progresive și neîntrerupte împiedicînd formarea unor reprize în mare sau în mic. Aspectele in-forme ale desfășurărilor în suită, propuse de muzicile lui Hauer, străine de regulă de orice ambiguitate modală, observă unghiul transformațional cît mai vast (sau pe cel selectiv restrîns), dat prin ordonarea acestor trope, artistic investite cu o expresie ancestrală, care lasă impresia unor plutiri în abstract. Tropele comportă aplicații orizontale și verticale. Sistemul reunește 44 de trope, numite constelații sau forme de bază. Numărul combinațiilor, obținut prin aplicarea permutațiilor, se ridică la 479 001 600. Tropele proporționate configurează un anume melos, un melos obiectivat, în sine legitimat, auster nu atît prin structură cît mai cu seamă prin factură, prin criteriile distribuției compoziționale. Hauer atinge astfel cotele maxime ale unui statism gene-

Scanned with OKEN Scanner

ralizat care neglijează deopotrivă latura dinamică și cea emoțională a actului muzical, vizînd în plus atît uniformitatea metro-ritmică a desfășurării cît și natura nondezvoltătoare a unui proces componistic manifestat în forme permanent deschise și în aparență nearticulate, a-istorice și ne-tipice în esență, vădind o arhitectonică insolită, care parcă nu mai ascultă de acțiunea unor determinanți ai dezvoltării istorice.

Conceptul dodecafonic schönbergian izvorăște dimpotrivă din necesitatea inextricabilă a invenției și construcției tematice, extinsă asupra formei muzicale în ansamblul componentelor fundamentale. Schönberg caută forța năpraznică a expresiei, pe care Hauer o eludează. Teoria dodecafonică, preconizată și propulsată de Schönberg prin intermediul lucrărilor camerale scrise după anul 1920, răsare de asemenea în solul în care se accentuează destrămarea relațiilor armonice funcționale precum și descentralizarea cîmpului tonal. Formele vizate de Schönberg se mulează după tiparul unor modele tradiționale de sorginte preclasică, reînvestite însă prin intermediul unor proporționări de natură psihologică, ceea ce duce la deplasarea centrelor de greutate și a punctelor de culminare interioară, la neconcordanța liniilor de forță expresivă — arcuite în întregul formei de ansamblu — față de alcătuirea arhitectonică propriu zisă. Elementele metodei de lucru se întemeiază pe utilizarea celor douăsprezece sunete înscrise în spațiul octavei, egale între ele și desprinse de interraportarea lor funcțional-armonică. Concretizarea metodei și tehnicii dodecafonice de compoziție poate fi văzută în lucrările anilor 1922—1924, de pildă în *Opus 26* de Schönberg, în acest *Cvintet pentru instrumente de suflat* investit cu subsensuri teoretizante și demonstrative, elaborat în întregime pe baza unui singur „șir de douăsprezece sunete raportate numai la ele însele", la un șir care exclude principiul repetiției, adică repetarea unei valori înainte de epuizarea celorlalte. Teoria accentuează (pînă la absolutizare) așadar o anume obligativitate melodică, observată în toate aspectele care decurg din valorile șirului de sunete. Ca totalitate structurată, șirul dodecafonic (liber de orice raportare față de un centru gravitațional-tonal, calitate necesar revendicată și pentru fiecare sunet în parte) reprezintă suma valențelor intervalice consonantice sau disonantice, repartizate în celule relativ delimitate, de două, trei, patru sau șase sunete motivic articulate și sonantic corelate în distribuții simetrice sau asimetrice. Forma de bază comportă alte trei aspecte derivate, anume răsturnarea în oglindă a șirului în întregul lui, recurența șirului și, în fine, răsturnarea în oglindă a recurenței. De drept, vechimea acestor procedee se măsoară în secole. De fapt însă, aceste iposta-

Scanned with OKEN Scanner

zieri converg în sensul conturării unor configuraţii de ordinul melodiei infinite, repartizabile sau dispersabile succesiv sau simultan în planuri de scriitură orizontale sau verticale. Motivele sau celulele melodiei infinite apar dezbrăcate de simboluri extramuzicale. În contrast cu constelaţiile lui Hauer, şirurile preconizate de Schönberg exclud permutarea componentelor fixe, admiţînd în schimb transpunerea şirului-model pe toate treptele scării cromatice. Extinderea, diferenţierea şi definirea sistematică a metodei şi tehnicii dodecafonice de compoziţie a dus la îmbinări contrapunctice meticulos cizelate precum şi la cuceriri certe în domeniul dezvoltării variaţionale (de inspiraţie preclasică şi renascentistă), în timp ce hangurile armonice date prin explorarea statică şi amorfă a tropelor au involuat în direcţia unor sonanţe globale relativ nediferenţiate. Pe un drum ca şi pe altul, forma muzicală se comută — în mare ca şi în mic —de prea multe ori într-un fel de obiect al strategiei compoziţionale, constituind un mijloc de evidenţiere a strategiei ca atare. În cazul muzicii lui Schönberg, măiestria punerii în pagină luminează altminteri atît existenţa unei dominante analitic-demonstrative cît şi prezenţa unei contradominante sintetic-poetizante. Dovada peremptorie în sprijinul afirmaţiei de mai sus poate fi citită în fiecare partitură semnată în acest timp de Schönberg, Berg şi Webern, bogate în încifrări operate în dimensiunile interioare şi exterioare ale lucrării artistic concretizate. Una din caracteristicile dezvoltate de şcoala schönbergiană constă în faptul că o entitate compoziţională, indiferent de întindere, fie ea o serie de sunete de bază, fie o temă, frază, perioadă, parte, nu se constituie ca atare pînă cînd ea nu s-a desfăşurat în (şi ca) totalitate. Această latură a metodei compoziţionale capătă în noile condiţii de limbaj o importanţă excepţională. Noul în apariţiile sale succesive survine aici prin ridicarea unor noi criterii de conformitate, formulate în perspectiva unor tradiţii conjugate, semnificînd în fapt particularizarea intensivă a unor filoane de continuitate. Dacă metoda lui Hauer se rezumă la derularea (lineară, în straturi inegal suprapuse şi progresiv glisate a) constelaţiilor riguros tipizate, răsfirate într-o desfăşurare nonconflictuală şi nepretenţioasă sub raportul facturii instrumentale, metoda lui Schönberg se lărgeşte (în concretul discursului sonor) în sensul repartiţiei continuu modificată, a depanării şi îngemănării conflictuale şi concentrat concertante a şirurilor dodecafonice, forma de reprezentare a expresiei incandescente plămădindu-se odată cu zugrăvirea unor psihograme care reunesc inextricabil esenţa intervalică din care provine totul şi la care tinde să se întoarcă (ciclic) încheierea discursului sonor.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste trăsături etice cîștigă în opera instrumentală a unor Berg și Webern o calitate de valoare rară.

Trebuie spus în acest loc un lucru adesea neglijat, anume că metoda dodecafonică de compoziție nu se constituie la nivelul anilor douăzeci într-o teorie propriu zisă, ci mai degrabă într-o ipoteză de lucru. Altminteri, ipotezele de lucru adoptate sau create de Webern și de Berg comportă deosebiri fundamentale față de cele cristalizate de Schönberg. Discutarea oricăror priorități nu are rost în acest cadru. Important de știut este felul în care se înfăptuiește noua tehnică de compoziție, aflată în sensul cel mai propriu într-o primă fază de gestație, într-o fază experimentală de amplă deschidere la care participă pentru moment un cerc destul de restrîns de muzicieni profilați. Toate aceste modificări comportamentale sau atitudinale, însoțite de străfulgerări și distorsionări conceptuale, se cer privite însă și sub raportul mutațiilor petrecute în planurile interpretării instrumentale, îndeosebi în cele ale tehnicii violonistice. Frazarea devine mai sobră, obiectivată, lipsită de dulcegării, de pathos romantic. Cîntul instrumental se preschimbă iarăși în joc, în performanță tehnic subliniată, imprimînd expresiei un caracter mai frust, nud și incisiv, accentuînd contururile colțuroase, frînte, date prin salturi intervalice mari, prin treceri spectaculoase din poziții în poziții și din registru în registru, determinînd intersectări variate în planuri instrumentale opuse. Fragmentarea discursului instrumental și dispersarea practic necontenită a nucleelor tematice, prea puțin diferențiate în fond în comparație cu nucleele tematice contrapunctic însoțitoare și întregitoare, duce la înmulțirea suprafețelor paroxistice, la concentrarea asupra detaliului, asupra microstructurii savant articulată care riscă să întunece orizontul macrostructurii compoziționale. Puternica componentă a coloritului timbral desăvîrșește acest joc al mijloacelor de expresie, ancorate în solul unui experimentalism instrumental, motivat prin sentimentul de modernitate propulsat în aria interpretării, precum și în cel al unui exploralism compozițional care asimilează procedee și soluții ivite în vectorul manierei de cînt. Aspectele ne-romantice ale interpretării instrumentale vin în sprijinul lucrăturii contrapunctice lineare al acelei tehnici de compoziție care tinde să se despartă de lumea limbajelor de sinteză și să-și contureze totodată criterii de limbaj necesar proprii. Pornind pe aceste drumuri ipotezele de lucru de specificitate dodecafonică se diferențiază și se transformă necontenit fără a ajunge la stadiul unei teorii închise. Abia trecerea la soluțiile particulare serialismului dodecafonic de natură integrală oferă temeiul unei

Scanned with OKEN Scanner

teorii finite, unei teorii de vastă aplicaţie care va parcurge orbite dintre cele mai felurite.

În schimb sistematica microtoniei se încheagă repede într-o teorie riguros delimitată, dar nonevolutivă în esenţă, antrenînd în consecinţă deplasări limitate la aceleaşi orbite, statornicite de la bun început. Alois Haba integrează microtonia în marea albie a tonalităţii lărgite într-un moment prielnic, pregătit deopotrivă de consideraţiile estetice formulate de Busoni, de existenţa unor piane acordate în sferturi de ton, patentate în ultimele trei decenii, precum şi de atenta distincţie făcută în aria tehnicii violonistice între elementele aferente intonaţiei temperate şi netemperate. În anul 1921, cel de al doilea *Cvartet de coarde, opus 7* de Haba evidenţiază aspecte de ordinul sistemului în sferturi de ton, tratate în plan melodic şi armonic. În anul 1922 apare la Praga scrierea intitulată *Bazele armonice ale sistemului în sferturi de ton.* De aici se deschid drumuri către abordarea microtoniei în tipuri de scriitură tematice sau atematice. Izvoare ale muzicii antice şi ale cîntecului popular converg în direcţia unei teorii moderne care, în consecvenţa ei, permite tratări diferenţiate Microtonia nu a putut produce un punct de cotitură, limitîndu-se în fond la nuanţări, la fine şi în bună parte expresive extensii în gama sonanţei muzicale istoriceşte statornicită. Valori de ordinul microtoniei libere sau incidentale se află răspîndite în straturile cîntecului şi ale instrumentalismului popular. Notate şi valorificate în acest spirit şi în acest caracter, ele se inserează în creaţia cultă pentru a conferi expresiei un spor de autenticitate. Enescu a sesizat exact această funcţie prelungitoare, localizată în ethos, martoră fiind *Sonata a treia pentru pian şi violină* (1926). În acel moment, în vîltoarea curentelor, stilurilor şi tehnicilor europene de compoziţie, o modalitate în sine legitimată precum microtonia în sferturi de ton, redusă la valori de intonaţie strict măsurabile şi repartizate în jocul claviaturilor, nu putea fi capabilă să contribuie efectiv la soluţionarea marilor probleme care stăruiau la orizontul artei compoziţiei muzicale. Între timp, mişcarea limbajelor şi a sferelor stilistice afectase întreaga lume modernă iar interinfluenţele păreau a nu cunoaşte margini.

Teoria limbajelor muzicale insistă acum cu precădere asupra aspectelor concentrate în forma de bază („Grundgestalt", sau „basis of a musical composition") a unei fraze sau teme, a unui motiv sau nucleu de sunete, deci asupra unor calităţi formative care traversează şi ţin la un loc părţile compoziţiei considerată ca întreg. Factorii şi elementele de limbaj se mulează pe această idee, criteriile de organizare a desfăşurării muzicale ascultînd de

Scanned with OKEN Scanner

sensurile urmărite și exprimate prin suma funcțiilor de reprezentare. Tot în această ordine a lucrurilor se înscrie și tendința de alcătuire și proporționare variată a formei de bază („Grundreihe", sau „prime or original form of the row") a unui șir de douăsprezece sunete, a formei inițiale sau generatoare de variante obținute prin transformări și transpoziții, strarea inițială motivînd inversarea ei, recurența și recurența inversării. Dar formele de bază pot fi constituite și din șiruri parțiale, din seturi de sunete numericește restrînse, cu proporționări consecvente sau variate. Modurile parțiale intră o dată mai mult în raza observației ca și modurile realizate prin distribuții (diatonic-cromatice) în jurul unui ax de referință. Lumea modurilor complementare se conturează odată cu extinderea concèptului tonal pînă la stadii politonale și ne-tonale. Reacții la aceste mișcări expansive apar sub aspectul unor restrîngeri cuvenite, a unor selecții și fixări în sisteme tonale rezultate din re-proporționarea unor scări octaviante sau nonoctaviante, prin intermediul unor repartiții de sunete (felurit gradabile) în jurul unor centre de sprijin și de referință. Astfel se accentuează la începutul anilor douăzeci premisele unor concepții modale distincte, semnificînd (în graiul timpului) configurarea neo-modalismului. Interesant de văzut este felul în care se localizează această complexă mișcare de revigorare a teoriei limbajelor, observatorii de atunci ai fenomenului considerînd că *Simfonia a șasea (în la minor, opus 63* din anul 1911) de Sibelius ar fi dat un impuls hotărîtor în această direcție. Cert este că neo-modalismul devine o metodologie compozițională dominantă și înaintemergătoare. Teoria limbajelor muzicale este pusă în situația de a contribui efectiv și sistematic la depășirea cîmpului tonal de specificitate diatonică, la utilizarea liberă a valorilor înscrise în totalul cromatic dar adecvate gravitației modale, la re-tipizarea complexelor acordice, adăugînd în consecință existentului armonic verigi noi. Lanțurile de relații acordice suplimentare (și generatoare de aspecte la rîndul lor) asigură o nouă mobilitate armonică iar flexibilitatea noilor structuri acordice înlesnește pregătirea și rezolvarea unor tensiuni armonice atît de necesare arcuirii segmentelor de formă muzicală. Normele și procedeele de scriitură contrapunctică se emancipează tocmai în acest sens, ceea ce conduce și pe această cale la revigorarea principiului de sonată, a sonatei ciclice în varietatea ipostazelor existente.

Toate aceste tendințe coincid cu teoretizarea structurilor și aspectelor modale de intonație, încorporate în dimensiunile interioare ale cîntecului și jocului popular. Chiar și acolo unde aceste valori păreau a fi de multă vreme epuizate, de pildă în frontul

Scanned with OKEN Scanner

unor școli de compoziție în care muzica cultă influențase prin evoluția ei însuși fondul muzicii populare, explorarea unor straturi se impune în chip necesar. Natura acestei interacțiuni este fertilizantă, poate în primul rînd datorită faptului că prin sondarea acestor lumi compozitorii dobîndesc nu numai un sprijin ci și o orientare particulară în contextul mișcărilor de idei aferente exploralismului polidirecțional. Modalismul modern de motivație sau de inspirație folclorică desemnează în acest mers al lucrurilor o anume contrapondere, capabilă să asigure noi intrări în echilibru. In plus, individualul expresiv, sădit în astfel de valori de intonație, obiectivat prin specificitatea formelor și calităților cuprinse, conferă compozitorilor sentimentul unor profunzimi non-romantice, al unor vibrații lăuntrice decantate în timp, în viața unor colectivități. Astfel de elemente modale se lasă modelate și remodelate după caz, reîncărcate expresiv și generalizate în formele complexe și superior organizate ale compoziției moderne care se vrea înțeleasă acum deopotrivă ca artă și știință. În acest punct apare mutația conceptuală, deoarece valorificarea unor astfel de elemente în interiorul unor forme de ansamblu de natura sonatei se petrece prin concentrarea și evidențierea sistematică a fenomenelor de gravitație în spiritul conceptului ideal de clasiciate. Creațiile unor protagoniști precum Bartók, Janàček, Enescu sau Hindemith sînt întru totul elocvente în acest sens. Trei laturi se cer urmărite în acest plan al observației estetice: absolutizarea teoriei celulei motivice generatoare (potențată prin intensificarea structurilor metro-ritmice, investite cu funcțiuni tematic-formative), diversificarea și diferențierea paletei timbrale (a felurilor de producere a sunetelor, de frazare și de atac, de arcuire și susținere a cîntului organic pătruns de formule și gesturi particulare instrumentalismului popular), perfecționarea progresivă a mecanicii contrapunctice (a proiectării mai profilat lineară și independentă a vocilor antrenate în discurs). Aceste operații la nivelul materiei sonore situează sonata în preajma rapsodiei, cu singura deosebire întru totul esențială că la înălțimea unor astfel de realizări de excepție, sonata de spirit rapsodic posedă toate atributele proprii creației sistematice. În astfel de situații limită, de altfel destul de rare, rapsodicul se identifică și se acoperă perfect cu sistematicul. Antinomia dintre sistematic și rapsodic se suspendă practic, paradoxul nu mai joacă aici; iar teoria poate fi ilustrată cu stringentă forță de convingere prin cvartetele de coarde și sonatele de Bartók și Enescu, scrise în această perioadă.

Putem conveni că în perioada anilor 1920—1927, ca de altfel și pe firul stadiilor următoare, gîndirea muzicală nu poate fi re-

Scanned with OKEN Scanner

dusă (în dezvoltarea ei polidirecțională și substanțial novatoare) la cîteva embleme stilistice care poartă în chip convențional un anume înțeles. Etichetările erau și atunci destul de confuze, prea puțin luate în serios și acceptate ca atare, fie că se refereau la aspecte neoclasice și neobaroce, fie la predominanțe sau lucrări impresioniste, expresioniste sau neoromantice. Mai degrabă putem reține ideea după care în această ambianță difuză se formează ceea ce numim a reprezenta două emisfere ale evoluției stilistice generale. Una din aceste emisfere corespunde convingerii larg împărtășită conform căreia muzica savantă (astfel definită pentru a marca diferența specifică în raport cu muzica populară) se regenerează în permanență. Legitatea acestei deveniri virtual permanentă este dată, ea deschide și asigură calea progresului. Muzica savantă sau cultă crește așadar din ea însăși, țintind infinitul. Trecutul participă nemijlocit la dimensionarea calitativă a prezentului, la extinderea și nuanțarea „experienței din afară" în focarul acelor procese de creație care conduc la precizarea „experienței interioare", lăuntrice sau individuale. Colectivitatea compozitorilor de pretutindeni este antrenată în această universalizare teoretic nemărginită. În această viziune nu prea există alte rupturi sau mutații decît cele care țin de o mereu nouă disponibilitate artistică, de o altă stare de spirit și de un nou sentiment de modernitate care, la un loc, legitimează suma unor mișcări exploraliste polidirecționale, limitate în acest caz (și cu predilecție numai) la orbitele înscrise în această sferă, oarecum previzibile prin înseși determinațiile existente. Trecutul se prinde așadar într-o coloană, unică, solidă și înaltă, cu valori pure, selectate, iar prezentul nu este în această interpretare decît expresia unei linii de continuitate ce se înalță spre zenit.

Cealaltă emisferă a evoluției stilistice emană din necesitatea și din oportunitatea transfigurării substanței muzicale de spiritualitate sau de structură populară în genurile, speciile și formele de superioară organizare ale artei savante. Integrarea și valorizarea acestor elemente vizează natura și legitatea formelor dezvoltătoare. Originalitatea noilor formule și soluții particulare se reazămă în acest sens pe concentrarea încercărilor de transfigurare a substanței tematice de obîrșie populară, pe potențarea artistică a unor esențe arhaice, mesajul artistic ancorîndu-se (altfel decît pînă acum) în spiritualitatea și cultura popoarelor. De aici rezultă un nou fel de a fi al sonatei, referirea la valori de intonație neglijate în trecut putînd impulsiona sensibilitatea compozitorului și lărgi aria imaginației sale artistice. Sondarea virtualităților expresive, înfăptuită acum la orizontul sonatei moderne, se încununează

Scanned with OKEN Scanner

prin sedimentarea unor tradiţii moderne, orientarea novatoare cîştigînd în consecinţă o importanţă mondială. Astfel triumfă ceea ce Bartók numeşte (în 1934) „muzica cultă de stil popular". Tot Bartók precizează în această ordine de idei (în: „Muzica populară şi însemnătatea ei pentru compoziţia modernă"): „Lucrul cel mai însemnat în creaţia artistică — nu numai în muzică, ci în orice artă — nu este invenţia materialului, ci puterea de plăsmuire.

A da materialului ce ne stă la îndemînă — fie el propriu sau străin — o formă artistică desăvîrşită: *aceasta are importanţă*".

În fond, această poziţie nu este incompatibilă cu cea ocupată de Schönberg în momentul publicării Tratatului de armonie (1911): „... Nimic nu este definitiv în cultură; totul este doar pregătire spre o altă treaptă mai înaltă a dezvoltării, spre un viitor imaginabil deocamdată doar prin presimţire. Dezvoltarea nu s-a încheiat, punctul culminant nu a fost întrecut. Ea abia începe, iar el de-abia vine sau poate nu vine niciodată, deoarece va fi mereu depăşit."

In această viziune de ansamblu putem conchide asupra raporturilor de complementaritate care cuprind cele două emisfere ale evoluţiei stilistice moderne şi contemporane ce se extind şi asupra prezentului nostru pentru a se înscrie în viitor. După cum am mai afirmat, limpezirile succesive în lumea supraordonatoare a stilisticii muzicale necesar diferenţiate a pus în evidenţă posibilitatea judecării concluzive, după care evenimentele de ordin neoclasic, împreună cu cele de ordin neoromantic reprezintă în esenţă corespondenţa modernă a epocii clasico-romantice, în plină evoluţie a muzicii noi, în înţelesul unui proces deschis. În aceste condiţii se instituie prin forţa lucrurilor o stare de echilibru, dată prin recunoaşterea aproape generală a situaţiei noi, temei pentru continuări sigure în spiritul unei concordanţe dialectice. Totodată, de regulă, după mari mutaţii, se observă activarea tendinţelor de refacere, de adunare şi întrepătrundere a structurilor, de sintetizare a valorilor. Natura complexă a stării de valori nu putea fi contestată, însă lipsa de convergenţă a direcţiilor principale punea în perspectivă un proces de lungă durată, însoţit de deturnări şi abateri, de racordări la circuite bîntuite de epifenomene şi stagnări. De fapt, în afara excepţiilor marginale ce ţin fie de zona epifenomenelor, fie de înaintări temerare în spaţii neexplorate, suma tuturor curentelor în arta compoziţiei muzicale a unui timp dat este egală cu modernitatea de echilibru vital, fie că — în cazul de faţă — proveniența forţelor formative ale muzicii moderne se află în expresionism, neoclasicism sau neoromantism, fie în folclorism sau constructivism, în muzica descriptivă, programatică

Scanned with OKEN Scanner

sau absolută. Dinamica înnoirii în sunet se arată mai puternică decît puterea de diferențiere imanentă curentelor și tendințelor stilistice. Lucrurile se adeveresc astfel și în starea muzicii moderne, polidirecțională prin felul ei de a fi, deschisă atît împlinirii stilurilor personale, pronunțat sau condiționat universaliste, cît și — în egală măsură — particularizării școlilor naționale de compoziție.

În efectuarea acestui tur de orizont am neglijat un factor de importanță primordială, anume pe cel concertant. Pe parcursul anilor 1920—1927, toate genurile și formele muzicale reunite în metatipologia sonatei moderne înregistrează creșterea considerabilă a aspectelor de ordin concertant. Simfonia, sinfonietta, concertul pentru orchestră, cvartetul de coarde și sonata în varietatea formulelor instrumentale simțitor împrospătate (sau chiar inedite) comportă revigorări concertante, vizînd o anume spectaculozitate evidențiată prin maniere de cînt în care virtuozitatea este compozițional definită ca purtătoare a expresiei și ca susținătoare a formei pregnant dăltuită. Îndeosebi cvartetele și sonatele acestei perioade resimt acea redimensionare a cîntului care se face expresia energiilor deduse din structura jocului popular, din sugestivitatea instrumentalismului popular. Pe de altă parte, tot ceea ce ține de noua înfățișare a muzicii de divertimento, incluzînd și elemente de jazz, participă la configurarea noului profil al noii sonate: trăsăturile pot fi disimulate sau înnobilate, ipostaziate în altceva, dar ele există și persistă. Ideea sonatei nu mai consistă „într-o singură mișcare lentă", străfulgerată de contraste și întrepătrunsă de dezvoltări potențiale aferente unui romantism tardiv, luat ca forță exponențială a „solemnității romantice", ci într-un ciclu de mișcări avîntate în care pînă și partea lentă stă sub impactul cîntului efervescent dominat de numeroase și substanțiale interpolări și intersectări frapant concertante. Preschimbarea laturilor statice în calități dinamice este întru totul semnificativă, transformarea dramaturgiei de tipul sonatei corespunzînd în bună măsură afluxului de gesturi și formule venite din ținuturile sonatei în spirit sau în caracter popular. Evoluția nu se adîncește aici în abstract ci se ridică în concret. În consecință, desfășurarea ciclului de sonată nu urmează linia sublinierii cu precădere a stărilor contemplative de expresie lirică, ci dimpotrivă linia înșurubării expresiei în acțiune, într-un joc desigur oscilant și plin de culminații interioare și ciclic gradate care urmăresc mai degrabă o finalitate epică cu numeroase și insistente trimiteri la tragic. Sonatele în stil sau în caracter popular — am numit aici desigur și cvartetele de coarde de această afinitate structurală — poten-

Scanned with OKEN Scanner

ţează desfăşurările intensiv concertante către atingerea deznodămîntului tragic, îmbrăcînd forma unor rapsodii perfect sistematizate.

Noua disponibilitate compoziţională se distanţează în bună parte de predicatele muzicale ale artei expresioniste, considerată pe atunci a fi în declin, în diminuare în privinţa atracţiozităţii. Sonata revigorată şi concertant amplificată se refuza fragmentării şi risipirii în misterios, în halucinant, în expresii sordide, preferînd cursul decantării senzualului, a primitivului chiar (dar de ardentă autenticitate în prospeţimea intonaţiilor transfigurate), sau a spectaculosului (nelipsit de încordări extrem de puternice dar nu şi distorsionante) în varietatea unor stări ale expresisi care converg către sublinierea unităţii ideale. Factorul eufonic îşi are aici ponderea lui, fiindcă muzica nu tinde să reflecte neapărat şi întru totul numai problematica eului surescitat sau reprezentarea artistică a lumii umane interioare. Absolutizarea voită sau fortuită a trăirii afective atotmistuitoare, a durerilor lumii, a sentimentului de nesiguranţă şi a haoticului, a lucrurilor cu sens nedeslușit (astfel surse ale spaimei şi înfrigurării sau ale rezolvărilor vizionare şi abrupt extatice), care compun lumea tragicului şi a grotescului de accepţiune expresionistă, trec prin urmare în planuri secundare. În acest context, prin reacţie, se petrece o relativă întoarcere la spiritul, la formele, tehnicile şi idealurile secolelor anterioare, a celor presupus ne-romantice, situate sub raţiunea clasicităţii. Starea de spirit neoclasică înclină prin urmare către asigurarea unui echilibru între substanţa şi forma muzicală, către obiectivarea expresiei muzicale, conducînd la evidenţierea laturilor arhitectonice, de construcţie compoziţională în care frumuseţea şi perfecţia formei savant articulate se impun drept calităţi artistice supreme. Idiomurile şi convenţiile de limbaj se arată aici extrem de flexibile şi se schimbă cu rapiditate. Repetăm: spiritualitatea neclasică simte nevoia clarităţii, atît pe planul limbajului presărat cu efecte rafinate, cît mai cu seamă pe cel al segmentelor de formă şi al construcţiei muzicale în ansamblul ei. Noua clasicitate, născută în contextul unei modernităţi dinamice, aduce după sine un ascuţit simţ al ordinei; în varietatea aspectelor definitorii pe care le îmbracă — de ordin atitudinal, structural şi compoziţional —, neoclasicismul se diversifică continuu (pe calea sintezei şi a proceselor de extensiune sau de reducţie), punînd în evidenţă necesitatea de corelare a legităţilor proprii cu cele ale neoromantismului în ascensiune, prin revitalizarea sistematică a organonului de genuri, specii şi forme clasico-romantice. În felul acesta se clarifică fenomenele

Scanned with OKEN Scanner

care participă la complexul proces de creştere şi interconectare a valorilor înscrise în cele două sfere ale evoluţiei stilistice.

Recapitulăm deci pe mai departe: fenomenele de convergenţă dintre sistematica neoclasică şi sistematica neoromantică reprezintă un vector nou al epocii moderne, vector la care se raportează fenomenele de relativă excepţie — de pildă prelungirile expresionismului de nuanţă constructivistă — fără a produce o dihotomie fundamentală în starea muzicii, manifestînd dimpotrivă tendinţe de înscriere în orbitele mari ale evoluţiei generale. Exploralismul polidirecţional al secolului al XX-lea ilustrează întocmai multiplicitatea evouţiilor interconectate. Complementaritatea dialectică dintre predominanţele neoclasice şi cele neoromantice confirmă unitatea supraordonată a unei perioade neoclasice şi neoromantice, unitate dinamică ce formează temelia epocii moderne şi contemporane, care conferă acesteia fizionomia ei caracteristică precum şi perspectiva planurilor dezvoltării, în raport cu o seamă de linii directoare ale epocii anterioare. Prin urmare se impune observaţia că neoclasicul şi neoromanticul reprezintă sub aspect atitudinal, structural şi compoziţional — în mulţimea paralelelor şi antiparalelelor condiţionate, a simbiozelor şi prefacerilor înnoitoare în sensul modernităţii evolutive — corespondenţa modernă a epocii clasico-romantice, proiecţia virtuală a acesteia în dinamica modernităţii făuritoare de epocă (încă deschisă azi), asigurîndu-se astfel muzicii continuitatea istorică, condiţia esenţială a existenţei ei ca artă ideatică şi emoţională, posibilitatea apriorică a comunicării umane pe această cale. Neoclasicul uită parcă ideea sublimului (romantic), punînd în locul ei ideea distinctului artistic. Funcţiunea sublimului, mentalizat şi coborît de pe piedestalul romantic, va fi repusă în drepturi de rectificările şi împlinirile neoromantice. Fluxul şi refluxul orientărilor stilistice acordă întîietate cînd resortului raţional, cînd celui intuitiv. Perfecţiunea şi noutatea formei, a elementelor componente şi obiectiv controlabile prin materialitatea lor concretă şi prin însuşirile lor demonstrative, se înalţă adesea la rang de adevăr, pe alocuri cu uimitoare suficienţă. Dialectica lucrurilor este totuşi mai complexă: tot ce ţine în acest proces de domeniul formei muzicale — al formalului, dacă acest termen nu ar fi atît de diferit şi prea adesea greşit aplicat — observă în linii mari cît şi în amănunt modificările necontenite, intervenţiile în zonele frumosului artistic, determinînd totodată modificări substanţiale, prin ascendentul creaţiei autentice asupra speculaţiei a posteriori, prin avansul practicii asupra teoriei muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Conturarea universalismului modern precum și consolidarea școlilor naționale de compoziție se petrec în consensul înmulțirii aspectelor formale pe plan tehnic, la nivele unde soluțiile tehnice tind să acopere și totodată să domine în importanță pe cele propriu zis stilistice. Forța de șoc a operei de artă trece și se adîncește în resortul realizării, distrăgînd atenția de la motivațiile stilistice ale semnificației, mai profunde prin însăși natura implicațiilor conjugate. Modernizarea tehnicii de compoziție accentuează rațiunile distribuirii și arhitectonizării substanței tematice în proiectul mare al compoziției de felul sonatei, lăsînd poate mai mult în seama intuiției descoperirea certitudinii stilistice. Cu alte cuvinte, liniile directoare ale discursului muzical se fac mai puternic observate sub raportul travaliului componistic, al combinatoricii aplicate și al formei care împînzește construcția pe cît posibil în întregul ei, decît sub cel al rezultatului artistic de expresie stilistică, al ținutei emoționale care pare a deruta încă interpretarea. Încărcătura pasională, luată ca posibilă componentă de stil, dar legată de acesta și dificultatea pătrunderii în interiorul expresiilor care oglindesc sensibilitatea și ethosul compozitorului, sînt eclipsate în acest proces de obiectivare tehnică, în care în primul rînd impresionează — chiar pînă la atingerea derutei totale — ce se petrece în microstructura articulată, ceea ce se oferă constatării prin migala punerii în pagină, prin eficiența sonoră a bucății.

Arhitectonica sonatei contemporane se fundamentează pe această subliniere a tehnicității construcției în suma laturilor pe care le îmbracă. Sentimentul de modernitate prospectează aici un domeniu îmbietor, cu atît mai mult cu cît însuși vocabularul compozițional atestă schimbări hotărîtoare. Pe alocuri, pentru moment, numărul elementelor noi introduse pare a fi atît de mare încît nu poate fi urmărit în întregime și pînă la capăt. De pildă *Cvartetele de coarde nr. 3* și *nr. 4* de Bartók și *Sonatele opus 24 nr. 1* și *opus 25* de Enescu, sau *Cvartetul de coarde opus 30* de Schönberg și *Trio*-ul *de coarde opus 20* de Webern se află în această situație. Conștiința de a fi modern, de a devansa datele stilisticii uzuale printr-o concepție fără precedent în legea ei, se manifestă printr-o formidabilă concentrare în tehnic, într-o sistematică a tehnicului care aureolează rapsodicul stilisticii. Limitarea compozițională la natura materialului modelat, mereu altfel reluat într-o viziune care acreditează principiul modern al economiei tematice, descoperă și potențează imensitatea materialului, a acelei imensități artistice care se învecinează cu infinitudinea lui. Criteriile de ordine ale desfășurării în ansamblul ipostazelor corelate constau în substan-

Scanned with OKEN Scanner

ţialitatea materialului limitat şi de-limitat în succesiunea verigilor formative. Această organică organizare în timp probează forţa legăturilor interioare, de motivaţie tehnică. Legăturile tematice determină stabilitatea arhitectonică a ciclului de mişcări oricît de contrastant tensionate ar fi părţile cuprinse. Stăpînirea detaliului mărturiseşte arta compozitorului, capacitatea lui tehnico-formativă care, la rîndul ei, face trimitere la zona stilului. Determinarea conceptuală a arhitectonicii sonatei contemporane presupune şi condiţionează menţinerea pe plan auditiv a substanţei tematice expresiv modelată, precum şi efectiva ei prezenţă pe toată întinderea întregului, a ciclului de mişcări în concreteţea secţiunilor articulate. Noile tipare ascultă de noile adecvări tehnice.

Prin urmare, istoria muzicii riscă să devină o istorie a tehnicii de compoziţie, tehnica împingînd din ce în ce mai mult problematica sensului în planuri secundare. Stările şi sensurile emoţionale succesiv exprimate subzistă în această înflorire vertiginoasă a soluţiilor aplicate cu virtuozitate. Definită ca ştiinţă — aplicată în aria lărgită a muzicii savante —, tehnica compoziţiei muzicale tinde să dimensioneze universul muzicii, devenind pe alocuri şi scop în sine. Tehnica separă ceea ce stilistica unise în bună măsură, favorizînd fie prevalenţa, fie autonomizarea sau absolutizarea factorilor de ordin armonic, contrapunctice, ritmic, timbral. Perfectibilitatea şi mai cu seamă diversificarea mijloacelor de construcţie — şi nu atît de expresie — părea infinită, legitimată chiar prin accentuarea căilor de diviziune şi regrupare parţială. Ascendentul tehnicii de compoziţie asupra esteticii compoziţionale a semănat germenii unor crize care au bîntuit gîndirea muzicală şi o mai frămîntă încă destul de violent. Dar evoluţia mentalităţii s-a adeverit a fi nelimitată, pe cînd cea a tehnicii a cunoscut practic limitări şi chiar limite obiective. Mulţimea curentelor de revenire arată limpede această stare a lucrurilor.

Considerentele finale ale acestui capitol se referă la corelaţiile existente între dimensiunile tehnicii şi stilului, inseparabile în fond. Nu vom face greşeala de a raporta fenomenele contemporane numai la una din cele două dimensiuni. Pe de altă parte nu putem face abstracţie de faptul că în perioada de care ne ocupăm coexistă pe planul literaturii şi poeziei universale o seamă de orientări artistice definite ca naturalism, impresionism, simbolism, neoromantism, neoclasicism, realism, expresionism, noul obiectivism, suprarealism. La fel, prefacerile oglindite în evoluţia picturii nu pot fi neglijate, cu toate efectele plecate din ceea ce se numea a fi naturalism, idealism şi realism, trecute prin impresionism şi expresionism pentru a se ridica în continuare spre cubism, futurism,

Scanned with OKEN Scanner

dadaism, pointillism, abstracţionism geometric sau liber, şi încă multe altele. Luăm toată această mişcare artistică doar ca fundal, fără a încorseta evoluţia gîndirii muzicale în concepte prea înguste pînă la urmă, fără a face încadrări acolo unde fresca se vrea altfel înţeleasă, privită în legea ei.

Gîndită ca ştiinţă şi artă, muzica participă la această lume a înnoirilor dar se înnoieşte în propria ei natură, în şi prin propria ei substanţă. Travaliul intelectual al compozitorilor insistă asupra calităţii sunetului şi a sonanţei armonice, re-cercetînd influenţa armonicelor în muzică. Combinaţiile de sunete se referă mai insistent decît înainte la criteriile contrapunctului disonant în aplicaţii de scriitură lineară, la principiile coordonării aspectelor temporale, dinamice şi agogice, la modelarea unor scări ritmice aferente unor scări sau tipuri de distribuţie intervalice. Înserările în universul folcloric aduc după sine şi circumscrierea heterofonă a substanţei motivice. Ceea ce fecundează imaginaţia compozitorilor ţine poate în egală măsură de posibilitatea de a conferi formelor aferente sonatei o extremă libertate şi, totodată, de a conferi arhitectonicii de ansamblu a sonatei fulminant concertante şi ciclic dinamizate caracterul sau expresia unor forme dezvoltătoare dar simplificate prin idealizare, prin referiri necontenite la una şi aceeaşi esenţă intonaţională încorporată într-un număr redus de formule, gesturi sau nuclee motivice active prin ipostazieri atotacoperitoare. Plurivalenţa secţiunilor interglisate nu periclitează rigoarea ordinei artistice de finalitate arhitectonică, ci semnifică mai degrabă suprapunerea unei ordini intuitive peste o ordine raţional argumentată. Adică: funcţia de reprezentare a subsecţiunilor şi localizarea lor valorică (sau orientarea poziţională a acestora în circuitul desfăşurării concertante) nu coincide neapărat şi întru totul cu funcţia arhitectonică pe care o deţine respectiva subsecţiune în marea deschidere a întregului. Aceste asimetrii parţiale în interiorul simetriei supraordonatoare conferă operei de artă muzicală o spaţialitate sculpturală, abstractă poate, totuşi sesizabilă şi firească artistic semnificantă. Valoarea poziţională (Stellenwert) a segmentelor cuprinse în dezvoltări ciclice devin aşadar de importanţă deosebită în constituirea în întreg a sonatei, în adeverirea ei conceptuală. Transformările topologice, implicate în desfăşurarea sonatei, derulează prin înşiruire şi variere (relativ discretă), resuscită şi rememorează prin amplificări şi rearticulări ciclice (poate mai puţin ostentative decît dezvoltările de mare intensitate, de tip romantic) tocmai acele date sau entităţi esenţiale care se leagă srîns şi intim de natura morfogeniei muzicale, deci de felul de a fi al ce-

Scanned with OKEN Scanner

lulelor metro-ritmice și melodice sau a grupelor de motive principale și generatoare la rîndul lor de aspecte discret diferențiate, încadrate în propria lor matrice structurală și stilistică, din care se extrapolează rînd pe rînd pentru a reveni la filonul aceloraşi energii. La înălțimea acestor straturi corespondente se reliefează unitatea conceptuală a întregii construcții de tipul sonatei contemporane.

Încercăm acum să întărim argumentele mai înainte aduse, și anume prin documente ale timpului respectiv. Am putea reuni multe mărturii, convergente în principiu. Alegerea se oprește în cele din urmă asupra unor fragmente, extrase din cunoscute luări de poziție ale lui George Enescu, grupate în cele ce urmează în jurul unei idei centrale, călăuzitoare în adevăratul sens al cuvîntului. S-ar putea ca Enescu să ne explice în graiul lui și cu o rară finețe a discernămîntului ceea ce s-a întîmplat de fapt în mentalitatea compozitorilor acelui timp, chiar dacă nu face referiri exprese la metatipologia sonatei contemporane pe care, și el, o edifică în spirit clasic.

„Este necesar dacă vrem să ne atingem scopul, să cîștigăm încet și cu chibzuință terenul pe care îl găsim deja arat și pe care îl cultivăm pe mai departe; este necesar să nu distrugem ceea ce există ci să orientăm travaliul nostru potrivit noii direcții . . . (1923). Fiecare artist contribuie cu talentul său, cu munca sa, la cultivarea frumosului care este menit să dea un impuls pornirilor mai nobile ale sufletului omenesc (1924). (. . .) emoțiunea intelectuală — intervine în urma celei senzuale; totul e ca repetiția la infinit a senzațiilor de adevărată artă să te entuziasmeze din ce în ce mai intens — așa încît efectele obținute să fie statornicite în decursul vremilor . . . (1916)."

Reținem aici cu deosebire „repetiția la infinit", fiindcă ea face trimitere la natura procesuală a unei tehnici originale, stilistic dedublată la perfecție. Dar să urmărim în continuare gîndurile lui Enescu:

„Afară de calitate trebuie ținut seama ca proporția să fie cît mai aristocrată, mijloacele cît mai multiple — așa ca ansamblul să fie cît mai bogat și armonios.

Mai toți artiștii —mari— au avut în vedere acest —echilibru stabil—, încît alcătuirea arhitectonică clădită să dea impresia de aceea ce au vrut să conceapă.

Greutatea este ca fuzionarea ritmurilor, sudura momentelor, modularea accentelor, să n-aibă aerul că au fost plănuite cu sforțare și caznă — melodia să curgă neted — ca unda în albie." (1916)

Scanned with OKEN Scanner

„Avem un folclor admirabil, dar cine vrea să se atingă de el trebuie s-o facă cu multă băgare de seamă, ca nu cumva să-i scoată parfumul particular prin înăbușirea în convenționale formule de dezvoltare simfonică . . . Pentru prelucrări consider că cel mai reușit gen este cel rapsodic. Se pot face însă și lucrări în *spirit* românesc fără să utilizezi folclorul, păstrînd totuși caracterul rapsodic . . . Bucățile de folclor sînt juvaeruri în sine, capodopere definitive de sine stătătoare, care trebuiesc respectate în candoarea și curățenia lor întreagă. Numai maeștrii desăvîrșiți vor putea să se atingă de ele, fără să le altereze lucirea lor . . . " (1927).

„Ceea ce caracterizează muzica populară este instinctul proporțiilor" (1928).

Firul citatelor (extrase din volumul: *George Enescu*, Editura muzicală, 1964) conduce acum la problema centrală pe care o ridică în acest context însăși activitatea de creație. Enescu precizează:

„Se poate amplifica motivul popular într-o singură manieră: aceea a progresiunii dinamice, prin reluarea lui, prin repetarea lui, fără alterare, fără codițe și umpluturi . . ." (1928).

Constantele clasice ale muzicii enesciene consistă așadar sub raport estetic și arhitectonic în „repetiția la infinit a senzațiilor de adevărată artă" și în explorarea „progresiunii dinamice". Plăsmuirea substanței tematice se face în consecință în spiritul conceptului pre-clasic de desfășurare a nucleelor înfășurate într-o structură calitativ aproape invariantă în esență, și nu atît în spiritul conceptului post-clasic de dezvoltare intensiv și extensiv transformatoare. Sub acest aspect, Enescu se deosebește de toți contemporanii lui. Menținînd în atenție acest fapt și reflectînd asupra implicațiilor felurite, putem continua șirul fragmentelor enesciene:

„Înainte de a scrie Sonata în caracter popular românesc (toate teme îmi aparțin) am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc, esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înnăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte să ajung să conciliez, cît mai armonios posibil, aceste două genuri incompatibile în aparență" (1935).

„Nu întrebuințez cuvîntul de stil pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvîntul caracter exprimă ceva existent, dat de la început" (1928).

„Tema este un simplu pas pe drumul atît de vast al unui întreg muzical. Mă copleșește compoziția întreagă în care găsesc atîtea puncte culminante, dar deseori nu în teme, ci în iscări izolate, în pauze ori accente nebănuite" (1934).

„Nu este înțelept să distrugi pînă cînd nu ai învățat să clădești; și singurul progres care poate influența profund viitorul este cel care crește din trecut, nu cel impus în mod artificial“ (1931).

„Cred că este o greșeală a unora dintre moderniști de a acorda toată atenția unor amănunte de tehnică componistică, prin repetarea cărora vor să-și afirme originalitatea, neglijînd însă ansamblul lucrării lor“ (1931).

„Tehnica nu trebuie să fie decît ornamentul pentru ideea de bază, care este linia melodică, motivul călăuzitor“ (1936).

„Fiecare compozitor tinde să dea cît mai apropiat adevărul în expresie, noblețea în formă“ (1916).

Putem încheia prin cuvintele lui Enescu: „În muzică nu sînt legi prescrise pentru exprimarea simțămintelor“ (1916). Și totuși lăsăm să se depene ideile:

„Am multe lucrări. Merg cu ele concomitent. La un moment dat, una întrece pe celelalte, și atunci o termin“ (1942).

„Numai după ce nebuloasa spirală se precizează, intervin elementele tematice în raport cu ideea generală. Ele formează materialul cu care se fixează, se clădește structura arhitectonică a simfoniei. Natural că acest material trebuie să fie adecvat stilului lucrării, adică elementele trebuie să fie în acord cu ideea generală. După aceea vine împărțirea diferitelor perioade care au o semnificație psihică. Aici nu mai încap reguli, ci intervin legi mari ale unei Armonii Universale, care se aplică pentru serii de tonuri ce se vor desfășura după concepția și îndemnul interior al autorului. Nu încap constrîngeri sau directive în această desfășurare“ (1945).

Perspectiva oferită ne scutește de orice analiză descriptivă a sonatelor enesciene. Se poate coborî mai adînc în straturile rațiunii și în cele ale intuiției compoziționale? Mai degrabă putem reflecta asupra unei estetici a sonatei enesciene, a unei estetici directoare, guvernată de gîndirea ordonatoare și de voința de stil a unui om și muzician de geniu care știa să afirme în amurgul vieții: „... nu urmăresc decît creațiunea de ansamblu, cuprinsul ideii, emoția totului“. Cel care afirmă că „elementele trebuie să fie în acord cu ideea generală“ confirmă în spirit clasic predicatele sonatei contemporane. Constructorul de forme particularizate, dotate cu însușiri care fac trimitere la eventualitatea unor proiecte sau scheme suprapuse, ține să sublinieze că perioadele structurii arhitectonice „au o semnificație psihică“. Mai departe: „nu încap reguli“ în „împărțirea diferitelor perioade“. Ce se întîmplă în fapt? Aici „intervin legi mari“. Legile „se aplică pentru serii de tonuri“. Aceste „serii de tonuri“ „se vor desfășura după concepția

Scanned with OKEN Scanner

autorului" și, în egală măsură, după „îndemnul interior al autorului".

Putem pune în ecuație un șir întreg de termeni, toți la un loc definind ceva anume și strîns legat de devenirea unei simfonii sau sonate în care amănuntele cronologice pot avea și ele importanța lor. Termenii ecuației se referă la: nebuloasa spirală; elementele tematice (materialul); ideea generală; structura arhitectonică; stilul lucrării; împărțirea perioadelor; semnificația psihică; legile mari; seriile de tonuri; concepția autorului; îndemnul interior al autorului; desfășurarea lucrării.

Am obținut deci tabloul sinoptic al unei complexe (și estetic superioară) puneri în relație a factorilor angrenați în natura intimă a procesului de creație. Nici un factor nu acționează de unul singur ci doar în acord cu ceilalți, în mișcare. Admițînd supoziția că această viziune enesciană există și operează ca atare pe răbojul anilor douăzeci — și nu putem ridica obiecții în acest sens, văzînd sistematica fundată în „*Oedip*" și în *Sonata a treia pentru pian și violină*, de pildă —, recunoaștem implicit și schema de organizare a matricei stilistice enesciene. Principiul „progresiunii dinamice" afectează „serii de sunete" subordonate la rîndul lor unor „legi mari", într-o „desfășurare" în care „nu încap" — alte — „constrîngeri sau directive". Cărei „Armonii Universale" îi aparțin aceste „legi mari" rămîne o chestiune deschisă, ea identificîndu-se probabil cu „ideea generală" a desfășurării, raportîndu-se la „concepția și îndemnul interior al autorului". Justificările finale ascultă așadar de adeverirele artistice situate în lumina unei gîndiri filosofice, a unei concepții despre lume și viață. Prin 1951 Enescu zicea: „A compune înseamnă a te constrînge." Dar restricțiile sînt deliberate, impuse prin voință. Mai înainte, prin 1945, Enescu precizase: „Formele repetate în artă nu sînt recomandabile. Ca în pictură sau poezie, fiecare operă trebuie să-și aibă ordinea ei interioară, independentă de formalismul unei concepții ce ni s-a părut sau poate că a fost într-adevăr reușită cu altă ocazie".

În acest punct al demonstrației am reperat însăși cheia de boltă a gîndirii muzicale enesciene, o cheie care — prin generalizare și raportare în universal — cuprinde și străjuiește în esență arhitectonica sonatei contemporane: fiecare lucrare în sine desăvîrșită și particular organizată constituie un unicat, o individualitate artistică, o creație personificată în ansamblul desfășurării muzicale; la înălțimea unor astfel de realizări compoziționale, orice intenție de ierarhizare valorică în spirit absolutizant se arată neavenită și neajutorată. Ceea ce importă în cele din urmă și nu poate fi redat prin cuvinte ține de „creațiunea de ansamblu", de puzderia

Scanned with OKEN Scanner

particulelor de discurs muzical care comunică și reverberează „cuprinsul ideii, emoția totului".

În încheierea acestui periplu, prilejuit de urmărirea unor teorii și orbite, se cuvine să ne întoarcem la punctul de plecare, anume la schimbările petrecute în resortul formei de ansamblu a sonatei. Ciclul de mișcări al sonatei capătă în anul 1920 (pe fondul unor tendințe anterioare) o altă alcătuire, o nouă interpretare și un alt înțeles. Reformulările afectează în primul rînd arhitectonica sonatei, ele ținînd de modificarea formelor uzuale, de reducerea sau mărirea numerică a părților cuprinse în arcul întregului, de contragerea mișcărilor într-o singură parte. Dramaturgia sonatei susține această cotire în accelerare bruscă dar relativ repede încetinită. Noul clasicism de inspirație barocă subliniază legătura sa vie față de lumea formei și expresiei baroce. Ruptura produsă duce apoi la integrarea unor valori ale tradițiilor clasice și romantice. Fenomenele apar așadar pe versantele unui stil al clarității și pregnanței plastice în formă, ale unui curent stilistic opus individualismului postromantic și înclinat către tipuri de scriitură cu sensuri experimentale, modelate prin accentuarea trăsăturilor ritmic-motorice și linear-politonale.

Simptomatică este aici evoluția descrisă de creația camerală a lui Hindemith. Primul *Cvartet de coarde, în fa minor, opus 10* (1919—1920) poartă semnele distinctive ale învăluirii. Aceste semne se arată în sonata concentrată a primei părți: expoziția este lipsită de o desfășurare antitetică; dezvoltarea este substituită printr-un fugato și printr-o tranziție alungită; repriza este mai mult liberă decît modificată. Salba variațiunilor din partea lentă nu se leagă organic de prima parte dar nici de cea următoare, finală, la rîndul ei mai lungă decît cele două mișcări anterioare luate la un loc. Disparitatea elementelor și disproporția părților (mei degrabă alăturate decît coroborate) se fac observate.

Grupa de lucrări *Opus 11* (1920—1923) exemplifică disoluția (sau diformarea) și recompunerea (sau reînvestirea) sonatei ciclice. Negația este constructivă în legea ei. Mai întîi, sonata redevine ceea ce a fost ea în fazele preclasice incipiente: o piesă „da sonare", o bucată muzicală de ținută concertantă, făcută să răsune în cîntul (sau mai degrabă în jocul) unor instrumente, mînuite prin aplicarea unei tehnicii moderne care nu ocolește nici asprimile și colțurozitățile, nici opulența fonică și frecvența ritmurilor alternative, dar nici expresiile duioase și cantilenele obiectivate, arhaizante în poetica lor. În *Sonata pentru violină și pian, în Mi bemol major, opus 11 nr. 1* schema de sonată este suspendată: în locul ei apare o construcție în două părți articulate simplu. Problematica compo-

Scanned with OKEN Scanner

ziţională este convertită într-o bucurie de a cînta, într-o plăcere a jocului şi a desfăşurării prin succesiuni arhitectonic relevante, conceptualizată ca atare. Apoi, ideea noii sonate, corespondentă noului clasicism în ascensiune, comportă diferite semne de incluziune, negîndu-se astfel treptat negaţia iniţială, fenomenele conducînd la proliferarea sintezelor integratoare, ivite ca rezultat al învăluirii, al proceselor de extensiune eliptică. Veriga de legătură poate fi văzută în *Sonata pentru violă şi pian, opus 11 nr. 4,* care debutează printr-o „Fantasie" rapsodică, urmată de o parte variaţională pe o temă „calmă şi simplă, ca un cîntec popular". Cele patru variaţiuni mai mult polifone decît ornamentale se deschid asupra părţii finale, formată dintr-un alt ciclu de şapte variaţiuni ce culminează într-un fugato. Ciclul de mişcări de felul sonatei baroce, construit prin înşiruire (Reihenform), este reprezentat prin cel de al doilea *Cvartet de coarde, în Do major, opus 16* (1921), succesiunea celor patru părţi (care se detaşează de principiul sonatei) culminînd în final prin momente concertant cadenţiale. *Cvartetul al treilea, opus 22* (1922) indică extinderea ciclului de sonată la cinci părţi, tensionate prin aplicarea variată a polifoniei melodice politonale în interiorul unor forme aliniate celor baroce, conjugată cu structuri ritmice alternative, gradate pentru a depăşi periodica entităţilor metrice în uz. Interpretarea acestei lucrări — cu Hindemith la violă — în cadrul Săptămînilor muzicii de cameră de la Donaueschingen (în noiembrie 1922) a suscitat nu numai un viu ecou internaţional ci şi o aprinsă polemică. Modernitatea sonatei în suită este sesizantă şi cîştigă teren. Conceptul noii atitudini concertante se cristalizează în termenul *Spielmusik,* semnificînd însuşirea partiturii de a pune în evidenţă o virtuozitate instrumentală neîngrădită în formule şi gesturi convenţionale, de a exterioriza un discurs muzical dinamic şi intens concertant, fără a implica neapărat o problematică artistică mai adîncă, mai substanţială sub raportul unităţii şi organicităţii tematice. Hindemith realizează cinci mişcări echivalente, deduse din lumea suitei baroce, pornirea făcîndu-se printr-un fugato în mişcare lentă. În cel de al patrulea *Cvartet de coarde, opus 32* (1923), reînvestirea formelor contrapunctice coincide cu impulsionarea noii discursivităţi polifonice. Formele constitutive derivă unele din altele: mai întîi se edifică două fugi, libere şi expozitive, de care se leagă dezvoltări succesive şi o mică repriză; urmarea constă într-o dublă fugă, liberă şi ea, încoronată printr-o repriză generală, concentrată, clădită prin raportare la elementele primei fugi. Astfel se ridică o formă de boltă, reunind principiile sonatei şi fugii. Calea urmărită de Bartók prezintă asemănări. Hindemith îmbină aici şi principiul

Scanned with OKEN Scanner

economiei tematice cu cel al diversificării progresive (dar concentrice) al substanței conducătoare. Variantele motivice, deduse din tema principală, converg spre realizarea unei forme de ansamblu profilat monotematice, aspect întărit și prin tematizarea progresivă a traseelor contrapunctice secundare. Intercondiționarea părților extreme și totodată principale este mijlocită printr-o amplă passacaglie. Integrarea mănunchiului de fugi în corpul sau cadrul ciclului de sonată supraordonatoare prilejuiește de asemenea dinamizarea unor ramificații variaționale ciclice, înzestrate cu amplificări și dezvoltări alternative, care reclamă și impun recapitulații periodice. Și astfel, enunțînd doar cîteva exemple luate din muzica lui Hindemith, observăm noul vector al înnoirii arhitectonice.

Putem lua în considerație două sfere ale evoluției arhitectonice, în plină conturare în acea vreme și fundamentale în metatipologia sonatei contemporane. Prima sferă este caracterizată prin menținerea schemelor consacrate, aplicate în ideea unor varieri concrete, elastice, soluția particulară întărind legile de conformitate ale genului proxim. Cea de a doua sferă se distinge prin înlocuirea schemelor uzuale stabilizate, prin tipare ce se deosebesc în principiu de cadrul marii sonate clasice cvadripartite, venind de predilecție în continuarea sonatei libere, a sonatei în genul fantasiei sau al marii variațiuni poliforme, a sonatei cu inserții sau interpolări de fugă, de passacaglie sau toccată, a sonatei într-o singură parte supraordonatoare, a ciclului de piese în salbe de forme în caracter dansant. Ruptura se produce odată cu modelarea sonatei în suită bipartită sau tripartită (sau pentapartită, în distribuții simetrice față de o parte centrală, de regulă în mișcare lentă), a sonatei în forme combinate, nondezvoltătoare și gradat desfășurătoare, profilate prin intersectarea sau înșiruirea unor segmente omofone și polifone. În cea de a doua sferă se accentuează prin urmare tot ceea ce contravine criteriilor esențiale ale formei sonată, ca și celor adecvate formei de ansamblu de tip clasic. De aici decurg: atenuarea opozițiilor tematice; diminuarea în importanță a dezvoltării (ca secțiune eminent conflictuală, compartimentată și ascendent gradată pînă la atingerea culminației care declanșează repriza); linearizarea desfășurării în parte și întreg; scurtarea, modificarea, inversarea, minimalizarea sau eliminarea reprizelor; alungirea codei; înmulțirea elementelor și a figurilor ostinate, reduse la formule ritmice; absolutizarea temporară a formelor combinate, construite prin înșiruire; extinderea la scara părții sau ciclului de sonată a principiului variațiunii continue, fapt care impune recapitulații în interiorul unor blocuri de forme înlănțuite și tematic interconectate. Contragerea în proporții a marii sonate

Scanned with OKEN Scanner

transformă sonata dezvoltătoare într-o sonată amplificatoare sau într-una regresivă. Aceste fenomene și încă multe altele apar mai cu seamă în coordonatele exploralismului polidirecțional, specifice noului clasicism, luat ca manifestare netă și intransigentă a unei reacții pluriforme față de culmile limitative, marcate de arta romantică de spirit clasic. Revigorarea unor forme, principii și criterii de construcție de referință pre-clasică, barocă în sensul restrîns al designației, adică actualizarea arhitectonicii particulară vechii muzici și răscolirea unor straturi încă mai vechi, recurgîndu-se la scheme rudimentare, indică forța acestei reacții dislocante. Mutațiile produse acreditează deopotrivă noile modalități ale sintezei integratoare și ale extensiunii selective. Noul clasicism preia și își întipărește trăsăturile exploralismului polidirecțional al Renașterii și al Barocului. Saltul în timp peste epoci subliniază natura unor corespondențe structurale, înlesnind grăbirea și motivarea unor răsfirări plurisistemice. În despărțirea celor două sfere ale evoluției arhitectonice se află și condiția apropierii și suprapunerii lor ciclice.

Teoriile și orbitele desenate în linii mari subliniază în fapt continuitatea preocupărilor compoziționale și calitatea idealurilor estetice. Aspirația muzicienilor de frunte tinde către perfectarea lucrurilor. Această perfectare urmează căile deschise prin explorarea naturii unor variate corespondențe structurale. Mai întîi se conturează felurite combinații între aspecte care în urmă cu două secole erau întrunite în denumirile de „Klangstück" și „Handstück", simbolizînd piesa de concert stilistic reprezentativă, lucrată măiestrit după cele mai înalte și noi exigențe în spiritul operei de autor, și respectiv piesa de manual sau colecție, de inițiere sistematică în compoziție și interpretare, deci piesa teoretic demonstrativă, de uz didactic în împrejurări particulare, obiectivată sau chiar mai puțin personalizată ca atare. Simbiozele moderne oscilează între sublinierea ineditului care surclasează reguli nescrise și respectarea noilor elemente sau grade de corectitudine în imperiul tipurilor de scriitură instrumentală. „Micile" sonate sau „sonatinele" moderne, concepute pentru un singur instrument fie el de coarde, de suflat sau cu claviatură pot participa la ambele categorii, recurgînd cînd la una, cînd la alta dintre soluțiile posibile. În combinarea unor instrumente protagoniste, diferite sub raport timbral și sub cel al posibilităților caracteristice, numărul modalităților disponibile se înmulțește pînă la ștergerea diferențelor specifice. Transpunerea pe plan concertant-orchestral și simfonic a acestor principii de îmbinare conduce la profilarea unei dramaturgii distincte. Răsturnările de situații comportă ritmuri

Scanned with OKEN Scanner

alerte, revelînd un fel de „muzică în muzică", acreditînd prin urmare ideea unor „muzici în muzică". Sfera de cuprindere a unor aspecte contopite poate adăposti și colajul realizat cu sau fără noimă. „Micile" sonate sau „sonatinele" moderne ricoșează în cultura piesei moderne, adoptînd și ținuta de înaltă tehnicitate a exercițiului, a studiului de virtuozitate artistică, piesa de orchestră reprezentînd tot mai frecvent proiecția simfonică a unei piese pentru pian. Versiunile orchestrale poartă cununa celebrității. Apoi „piesele" se înșiruie în noua sau vechea lor funcționalitate în „caiete", în „cărți" sau cicluri relativ libere, alcătuite din „părți" mobile, interschimbabile și regrupabile la alegere. Exprimarea aforistică a emoției muzicale și formularea enigmatică sau eliptică a problematicii compoziționale dau o dată în plus naștere unor tipuri de construcție particulare. Totodată se instituie reacții multiforme la contragerea în proporții a merii sonate, sesizabile în starea vertiginos amplificatoare a sonatei monopartite, a celei bipartite, tripartite și cvadripartite. Predominanța acordată sonatei tripartite, generalizată în dimensiuni simfonice, concertante și camerale, va fi pe alocuri contracarată prin cultivarea sonatei pentapartite, hexapartite și heptapartite, conducînd pe alte trepte ale evoluției la apropieri față de însușirea în suită, în colecție, în cicluri de mișcări practic extinse asupra unor lucrări sau opere alăturate, de structură supraordonatoare, octapartite, nonapartite sau decapartite. Modernitatea și actualitatea acestor soluții tipologice nu au fost în întregime epuizate pînă în prezent. Înnoirile de ordin arhitectonic, întreprinse la scara întregului ciclu de mișcări, a formei de ansamblu, vizează deci cu predilecție realizarea dezvoltărilor interioare urmate de recapitulații edificatoare, precum și translarea reprizelor (prime sau secunde în cazul unor forme complexe) în alt cadru tonal, mai îndepărtat sau mai apropiat, aspect care se accentuează odată cu amplificarea și alungirea punților. Pe aceste planuri de dramaturgie superioară se clarifică și convergența direcțiilor oricît de deosebite. Pînă la urmă, soluțiile oricît de particulare nu depășesc cîmpul posibilităților date.

În această înțelegere a situației concrete, întocmirea unor analize descriptive, aplecate asupra detaliului în luxurianta sclipirilor sale, pare a fi de prisos. În lumina celor discutate poate fi preferată calea fructuoasă și îmbietoare a cunoașterii prin audierea integrală (și repetată ca atare) a lucrărilor menționate în descrierea acestui capitol. Plăcerea și cîștigul vor fi fără îndoială de partea ascultătorilor.

Scanned with OKEN Scanner

3

INELE ȘI PUNȚI

O experiență muzicală de felul celei propuse constituie o extraordinară aventură a spiritului. Greu de dus la capăt, un astfel de excurs solicită atenția la maxim. Audierea cu partitura în față poate trezi sentimentul participării la zidirea unei lumi muzicale de o prospețime surprinzătoare. Mai totul pare nou, nemaiauzit, clădit pe pilaștrii trecutului mai apropiat sau mai îndepărtat, mai presus de repetiții și epifenomene, de influențe și preluări directe. Însăși ideea continuității artistice pare a fi purtătoarea unor alte expresii, sensibil obiectivate și mai cu seamă altfel înveșmîntate și reprezentate în formă.

La această scară, gîndul se poate pierde în întinderi neîngrădite, lovindu-se de existența unor evenimente multiparalele. Îndeosebi în jurul anului 1925, confluența lucrărilor se petrece sub semnul unor limpeziri hotărîtoare și de durată. Exegeza estetică surprinde procesualitatea acestor clarificări și sedimentări în opera unor autori precum Stravinsky, Ravel, Hindemith, Honegger, Prokofiev sau Bartók, Janáček, Kodály, Casella, Enescu sau Schönberg, Webern, Berg. Intrările în diviziune sau înscrierile în interiorul unor inele de evoluție, sugerate prin aceste grupări posibile, coincid pe de altă parte cu puternice fixări în stil, definitive în majoritatea cazurilor. Am putea reduce raza de observație la numai cîteva lucrări semnate fie de Stravinsky, Bartók sau Schönberg, fie de Hindemith, Enescu sau Berg, alegînd pentru simplificarea și concentrarea demersului analitic numai partituri de profil cameral de specificitatea sonatei instrumentale. În această situație, impresia se precizează, se adîncește. Dacă sesizăm sensul corect al evenimentelor în ascendență, atunci constatăm diversificarea concretă a soluțiilor formulate. Diversificarea presupune la rîndul ei viabilitatea unor punți, a unor aspecte reale care împînzesc, leagă și cuprind diferitul. Punțile afirmă și confirmă ceea ce ține de extensiunea în echilibru a unui întreg în evoluție lăuntrică.

Ceea ce se anunţase ca o scădere a principiului tonal, ducînd la creşterea principiului tematic, se arăta a fi practic acelaşi cu o reaşezare prin multiplicare a conceptului de tonalitate. Expresia noii stări de fapt este conceptul tonalităţii lărgite. Gîndirea muzicală aplicată operează aici o seamă de treceri într-un parcurs potenţial ramificat. Vechea definire a tonalităţii (cu acoperire în clasic şi romantic, dar şi în modern) corespunde corelaţiilor cauzale, active între elementele sau desfăşurările tematic-sonantice şi sunetul fundamental al tonalităţii majore sau minore. Caracterul legic al progresiei de valori reunite în şirul armonicelor naturale justifica suma cadenţărilor tonale. Noua definire a tonalităţii lărgite relativizează sau suspendă deosebirea dintre distribuţii majore sau minore pe unul şi acelaşi sunet fundamental, subliniind corespondenţa tensionărilor pluriforme care rezultă din raportarea evenimentelor melodice lineare la un centru tonal unic, bivalent în principiu. Orice interval muzical (sau conglomerat acordic) poate fi redus fie la şiruri diatonice, fie la şiruri cromatice. Situaţiile limită sau de excepţie intră prin urmare în obişnuit. Atenuarea corespondenţelor dintre tonalitatea majoră şi relativa ei minoră şi accentuarea deosebirilor dintre tonalitatea majoră şi omonima ei minoră (în ansamblul celor trei aspecte deschise unor extensiuni modal-cromatice) oferă premisele simultaneizării ambelor aspecte polarizate în acelaşi centru, adică al proliferării tipurilor acordice major-minore, intens tensionate în condiţiile de limbaj şi de scriitură în care astfel de complexe acordice dobîndesc o funcţie percutantă, incisivă prin repetarea pulsatorie în secvenţe a configuraţiilor acordice. Asprimile armonice nu sînt incidentale ci constitutive. Tonalitatea lărgită legitimează evoluţii politonale, de regulă bitonale, prin sincronizarea a două (sau mai multor trasee tonale în desfăşurarea acţiunii muzicale. Factura compoziţională se diversifică în consecinţă.

Gîndirea muzicală asistă aşadar la amplificarea unui transfer de semnificaţii din singular în plural. Scriitura contrapunctică, tematizată în ideea echivalenţei vocilor lineare, susţine şi motivează acest transfer. De aici decurge faptul — în sine derutant şi plin de aspecte contradictorii — că un agregat armonic, o frază melodică tonală, modală sau ne-tonală, o ţesătură de voci în desfăşurare lineară pot fi interpretate în mai multe feluri, comportînd mai multe înţelesuri. Şi tocmai ambiguitatea armonică face obiectul speculaţiei şi al travaliului, al inovaţiei artistice incorporată în materie fonică, într-o materie calitativ extensibilă şi variabilă. Mai presus de natura unor opţiuni stilistice, noul clasicism tinde la certificarea expresiei (pe cît posibil lipsită de neclaritate

Scanned with OKEN Scanner

și confuzie) în contextul larg al unor situații tonale echivoce. Transferul de semnificații din singular în plural asigură arhitectonicii sonatei contemporane redistribuirea tensiunilor tonale și implicit diversificarea cîmpurilor modulatorii, deschizînd calea unor împliniri modale, a unor particularizări succesive. Coeziunea formei de ansamblu este asigurată prin noua funcționalitate conferită centrărilor corelative în care, pînă la urmă, tonalul se evidențiază ca o parte a modalului.

Dacă estetica este chemată să pună în evidență legile cele mai generale ale evoluției gîndirii muzicale, atunci putem conchide că mutația produsă în acest timp constă în posibilitatea configurării unor mulțimi de aspecte structural deosebite pe una și aceeași tulpină, în perimetrul unui centru (tonal, modal) unic. Contragerea sau juxtapunerea caracterelor de gen (major, minor) într-un singur centru (polivalent în principiu) permite interpolarea unor tipuri de distribuție diferite, precum și inserarea mai multor cîmpuri tonale (date prin referiri la sunete fundamentale diferite, distinct distanțate ca de pildă în cazul relativelor sau plagalelor) în raza de cuprindere a unui singur centru. Semnificativă este apariția spontană a simfoniilor și concertelor, a sonatelor de tot felul: în Do; în Mi bemol; în Fa și așa mai departe.

Prin urmare se îndeplinesc condițiile de maximă variabilitate și maleabilitate a structurilor tonal-modale. Șansele se măresc prin accentuarea treptelor mobile: orice sunet al oricărei scări poate masca o treaptă mobilă, în caz extrem și sunetul fundamental. Un cîmp tonal sau modal comportă așadar necontenite fluctuații interioare, un mod generînd variante de moduri în șir, filiația putînd oricînd și oriunde să se întoarcă la prima buclă și să se răsfire iarăși altfel. Toate sonatele enesciene din această fază — și nu numai *Sonata în caracter popular românesc* — observă acest principiu, seriile de aspecte modale (sau chiar de tronsoane modale sensibil diferențiate sub raportul distribuțiilor intervalice) putînd fi reductibile la inițiale valori exponențiale. Nuanțarea tensiunilor tonale este astfel practic nelimitată, conducînd la o anume saturare armonică a imaginii fonice. Orientările ne-tonale, în schimb, anihilează efectul acestor tensiuni tonale, prin nerecunoașterea (teoretică a) unui centru tonal-modal, sunetele în parte, intervalele și sonanțele de diferite grade de complexitate nereferindu-se la un centru comun, oricît de relativ în înțelegerea lui largă. Vedem în această stare de fapt un alt motiv al formării inelelor de evoluției care, cu timpul, necesită aruncarea unor punți de legătură.

Scanned with OKEN Scanner

Noua înscriere în clasic determină în paralel explorarea multiformă a structurilor metrice și a celor ritmice. Vigoarea discursului muzical consistă în investitura cinetică a elementelor formative. Ceea ce interesează este pulsația continuă, marcată ca atare și nu transferată în ideal, pulsația optimilor sau a timpilor cuprinși în unități de măsură variabile, contrastante prin numărul unităților de măsură supuse alternării. Orientările de ordinul metricii alternative se epuizează relativ repede, după irupții puternice care vor ademeni la reveniri, în alte condiții. Mai durabile se arată a fi criteriile asimetriei fluctuante, care se fac observate la nivelul motivului, al frazei și al segmentului de mare întindere arhitectonică. *Cvartetul al treilea* de Hindemith și *Cvartetul al treilea* de Bartók subliniază această tendință. Noua înscriere în clasic se îmbină însă și cu intensificarea aspectelor poliritmice, a stratificiării unor profile ritmice sensibil diferențiate, a unor linii contrapunctice în evoluții concomitente, încărcate adesea cu o ornamentică bogată, amintind semnele încărcăturilor baroce. În contrast cu opulența distribuțiilor lineare, în care contrapunctările de planuri și de situații se manifestă prin întărirea unor desene diferite, se consolidează o nouă tehnică de scriitură de specificitate heterofonă, constînd în circumscrierea unei entități tematice prin propriile ei valori, prin propriul ei melos, comentariul în imagini și planuri stratificate (prin însăși natura interioară a multiplelor mișcări asincrone) incluzînd suma unor întîrzieri sau anticipații mărunte, microstructurale în esență, aducînd în genere modificări fine de nuanță și nu de substanță. Primul *Cvartet de coarde* de Enescu, în *Mi bemol,* pune în perspectivă această nouă calitate a mișcării discrete.

Redimensionarea arhitectonică a sonatei contemporane pare să asculte în aceste condiții mai puțin de coroborarea formei beethoveniene cu predicatele polifoniei bachiene, ci mai mult de concordarea noii dramaturgii de sonată cu premisele formei de sonată lisztiană, văzută ca un conglomerat de mișcări tensionat în interiorul unui singur arc de largă deschidere. Această apreciere nu lasă în afara observației faptul că interesul general se concentrează și asupra formelor de ansamblu precizate în tiparele extinse ale ultimelor cvartete beethoveniene, în cele care descriu un șir de potențări succesive, de la fugă pînă la fantasia de dans. Dimpotrivă, constatarea are în vedere contragerea, remodelarea și întrepătrunderea formelor variaționale și a celor contrapunctice în perimetrul ultimelor sonate pentru pian de Beethoven. Dar tipul sonatei lisztiene este la rîndul lui expresia marii sonate libere, în care polifonia bachiană este integrată ca o componentă de bază.

Scanned with OKEN Scanner

Tipologia lisztiană de sonată se lasă la rîndul ei dezbrăcată acum de investitura ei poetică (virtual sau subsidiar programatică) și problematică (de natură conflictual rapsodică) și convertită într-o arhitectonică sistematică. Această transformare tipologică poate fi reperată de pildă în *Sonata pentru pian* precum și în *Cvartetul al treilea* de Bartók, acesta din urmă adeverindu-se ca o sonată într-o singură parte cu repriză modificată. Recapitulațiile lisztiene (din *Sonata în si minor*, gradate prin înșiruirea progresiv finalizantă) se arată a fi definitorii sub raportul dramaturgiei bartókiene. Gradarea unor perechi de mișcări în ideea unui proces în devenire, desfășurat în maniera unui ciclu de variațiuni evolutive, conduce la încrucișări simetrice pe planul reprizei modificate. Amintim aici că integralitatea arhitectonicii rezultă din mișcări conectate și realizate în spiritul variației continue, părțile constituind de fapt succesiuni de variante, cuprinse de rețeaua transformărilor calitative și cantitative care prind în conul lor ansamblul elementelor intonaționale pentatonice și al tipurilor de scriitură instrumentală. În această clocotitoare contrapunctare de entități și suprafețe, pătrunsă de accelerări și ralentări interioare o anume atitudine de expectativă și degajare lăuntrică — nedisimulată dar strunită — își face loc, permițînd afirmarea grotescului și a bizarului, prezentînd pe alocuri accente ale genului de divertimento. Trăsăturile noii obiectivități, în care nu lipsesc cele ale grotescului și ale tragicului — fac trimitere la clocotul acelei lumi care se mistuise odinioară în „Sonata Dante" de Liszt. Numai că Bartók recurge aici la propria sa experiență, fundată în lucrarea anterioară de acest gen, *Opus 17*, din care provine cel de al treilea cvartet de coarde, după un deceniu caracterizat de acumulări multiple. Baza a fost dată acolo de o formă de rondo, dimensionată ca o parte intens concertantă, în care Bartók urmărise reîncărcarea cinetică a celulelor motivice și ritmice de mică întindere, scurte dar dense, supuse criteriului repetabilității ostinate, virtual infinite. Și tot în acest context, Bartók accentuase natura conexiunilor inverse dintre simbolistica muzicală și modelarea modală a materiei fonice. Simbolurile muzicale, vehiculate cu insistență, cunoscînd sinonime în largul literaturii universale la scara mare a timpurilor — de pildă în muzica unor exponenți ca Bach, Beethoven, Liszt, Franck, Wagner —, sunt de regulă concepute în felul unor motive elementare: B.A.C.H.; formule în spiritul cromatismului întors; figuri de tipul unor progesrii cromatice sau interogații formate din trei sunete inegale, dintr-un pas intervalic urmat de o revenire într-un punct modificat, situat mai sus sau mai jos de punctul de plecare; motive de pornire și de reper în

Scanned with OKEN Scanner

sensul restrîns al designațiilor —, investite cu accepțiuni de maximă generalitate și luate drept entități muzicale fundamentale, paratemporale și parastilistice.

Important și pe deplin semnificativ este faptul că noul clasicism — al cărui reprezentant este și Bartók în acest moment al mutațiilor conceptuale — revigorează o simbolică muzicală cristalizată în straturile retoricii muzicale de specificitate pre-clasică și renascentistă, conștientizînd pe de altă parte gama de simboluri înrădăcinate în sferele ancestrale ale cîntecului popular. Orizontul neoclasic este astfel considerabil înnoit și structural extins. În varietatea alcătuirilor concrete, simbolurile poartă întorsături și celule melodice ireductibile, configurînd motive (prioritar cromatice, generatoare de dialog, de evoluții polifone) de maximă durabilitate și forță de penetrație în timp, precum și de maximă rezistență la travaliu, plurivalente în sens armonic, apte de a fi transpuse deci în cele mai diferite condiții sonantice.

Evoluția gîndirii în domeniul muzicii absolute nu poate fi imaginată și reconstituită în general în afara existenței active și concrete, conferită rînd pe rînd acestor particole mici sau elementare. Printre primii în aria muzicii moderne, Bartók încadrează aceste particole de comunicare muzicală în tipuri modale elementare sintetice lă rîndul lor în comparație cu modurile organice, formate în decursul evoluției istorice, din negura timpurilor pînă în actualitate. Modalismul bartókian se caracterizează prin reunirea particulară a unor mărimi intervalice, proporționate în conformitate cu cîte un criteriu ordonator. Alcătuirea melodică și armonică se organizează în funcție de natura progresiei modale, a proporțiilor intervalice distribuite și fixate în perimentrul modului de referință. Astfel se naște o unitate precizată, dialectic împînzită prin mulțimea corespondențelor concrete, activabile și extensibile sistemic, cea ce asigură formarea gravitației și centrării modale precum și operarea consecventă a unor transpoziții multiple. Principiul identității concrete se acreditează în consecință pe temeiuri noi, consfințind organicitatea demersului modal de substanțialitate indubitabil modernă. Una dintre cele mai fulminante mișcări de ordonare modală a discursului se petrece în anul 1927, manifestîndu-se în *Cvartetul al treilea* și culminînd în *Cvartetul al patrulea*, scris de fapt în același an. Disonanța armonică potențată în ambiguitate armonică se transformă aici într-o polivalență modală în explorare consecventă și polidirecțională totodată. Luate la un lor, toate aceste trăsături ale înnoirii în sunet nu sînt deloc neglijabile sub raportul arhitectonicii sonatei contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Din acest punct avansat al exegezei estetice putem extinde acum observația asupra fenomenelor care se petrec în muzica lui Berg. În anul 1920, Berg reface *Sonata pentru pian, opus 1* (concepută prin 1907—1908). Această recompunere sau actualizare compozițională se face în perspectiva noului concept al tonalității lărgite. Berg conjugă aici principiul formei lisztiene cu principiul variațional schönbergian. Din solul acestei sinteze se ridică *Concertul de cameră pentru pian, violină și 13 instrumente de suflat* (1923—1925). Latura arhitectonică este aici puternic subliniată. Berg insistă deopotrivă asupra dezvoltării variaționale și contrapunctice — în trei mișcări de severă ierarhizare a elementelor de discurs și a dialogurilor alternative — a unor nuclee tematice seriale, preocupare ce anunță indubitabil ordonarea dodecafonică a substanței și desfășurării muzicale, fenomen ce se concretizează în compoziția următoare — *Suita lirică pentru cvartet de coarde*. Specificitatea conceptului dodecafonic bergian este reală, definindu-se precumpănitor pe fundamentele universalității mijloacelor de expresie, ordonarea dodecafonică a traseelor fiind în genere aici doar o constituantă tehnică, o cerință metodologică guvernată mai mult de rațiuni expresive decît formalizante. Articulațiile principale ale arhitecturii corespunzătoare formei de ansamblu ascultă în *Concertul de cameră* de centrarea tonală lărgită, fapt care se repercutează asupra capodoperei care este *Suita lirică*.

Întrebarea este dacă acest *Cvartet de coarde* urmează legile suitei sau pe cele ale sonatei. Le îmbină, interpolînd sonata în suită, combinînd structura sonatei desfășurată prin mișcări înșiruite cu natura sonatei lisztiene transpusă în suită, în succesiune de piese tematic strict și multiform intercondiționate. Cîntate fără întrerupere și reunite sub un singur arc atoteuprinzător și unificator, mișcările componente — șase la număr — descriu o formă piramidală, rezultată din progresia părților impare, din ce în ce mai mișcate, precum și din progresia inversă a părților pare, din ce în ce mai lente. Această gradație în sensuri contrare coincide în fond cu tipologia formei lisztiene, desigur intens particularizată în cazul de față. Dacă această interpretare este corectă, atunci discontinuitățile de ordinul suitei ascultă de o superioară continuitate de ordinul sonatei. Inegalitatea mișcărilor nu este una valorică ci una condiționată de acumulări și dezvoltări progresive și ciclic aprofundate, de planul conflictualității încifrate în virtutea unor simboluri fie preluate, fie animate în înțelesul unor psihograme artistic deghizate. Posibilele implicații cedează în fața potențării fantasticului și a tragicului, a convertirii finale în su-

Scanned with OKEN Scanner

blim și înfrigurare însingurată. Forma rapsodică a ultimelor părți — Largo desolato — comunică cu forma adecvată sonatei a variațiunii desfășurătoare din prima parte a compoziției. Ceea ce se află între aceste poziții extreme ține de o permanent întreținută dezvoltare interioară în spire suitoare sau adîncitoare. Fiecare întrerupere marchează aici o tranziție, fiecare afirmație își află opoziția ei tăioasă. Calitatea în mare a acestor tensiuni și ipostaze face trimitere la arhitectonica sonatei contemporane, fiindcă la această scară a întregului se manifestă pluriform dar consecvent unitatea tematică a construcției, a substanței formative. Prin acest ciclu de mișcări cu forme migălos elaborate și apropiate principiilor clasice, Berg aduce argumente importante în favoarea dodecafoniei. Din investirea formelor tradiționale cu funcțiuni noi, din intensa solicitare a subiectivismului romantic, măiestrit metamorfozat în straie moderne, s-a născut *Suita lirică pentru cvartet de coarde*, una din cele mai realizate compoziții total-cromatice ale timpului respectiv, un epos modern, străjuit în egală măsură de ethos, pathos și eros, de simboluri psiho-romantice și de momente psihanalitice sau naturalist-descriptiviste. Cu aproape un secol în urmă lua ființă la Paris *Simfonia fantastică* de Berlioz. S-ar prea putea ca *Suita lirică* să sugereze reiterarea conceptual înnoită a unor episoade și scene de spirit berliozian. Exegeza lui Schumann, avînd ca subiect *Simfonia fantastică*, ar fi putut inspira conducerea analizei în cazul scenariului „liric". „Fantastica" nu oscilează oare între „sonată" și „suită"? Și ce dacă!

Într-o fază în care se accentuează modernitatea formelor de lied-sonată precum și a formelor variaționale dezvoltătoare, în care pe de altă parte se intensifică o seamă de acțiuni de reproiectare a unor simboluri poetice, teatrale, filosofice în cadrul unui programatism de concepție fie foarte largă și liberă, fie de accepțiune foarte restrînsă, deci în vîrtejul unor deplasări în direcții contrare are loc o anume sedimentare a valorilor. Precipitările în stil determină această sedimentare. Marii inovatori în materie de limbaj și de problematică muzicală recurg cu insistență crescîndă la principiile fundamentale ale dialecticii formelor clasice. Permanenta căutare de soluții inedită-romantică în fondul ei intim în pofida unor coloraturi nonromantice — îndeamnă la înnoita observare a acestei dialectici, într-un stadiu al evoluției generale în care tipurile de scriitură muzicală se arată copleșite de o complexitate configurativă în progresivă amplificare. Sonata asigură în aceste condiții ceea ce suita și îndeosebi piesa muzicală nu mai pot să asigure (fapt care va declanșa peste două decenii reacții dintre cele mai spectaculoase): extensiunea în echilibru a

Scanned with OKEN Scanner

unui întreg în evoluţe lăuntrică. Metatipologia sonatei necesită această deschidere, valabilă pe termen lung, nepericlitată în esenţă în ciuda unor mutaţii în substanţă. Înţelegerea noilor tipuri de relaţii stabilite cu materialul hipercromatic subliniază mesajul semantic, întipărit în structurile facturii compoziţionale, în timp ce mesajul estetic îmbracă mai mult un caracter de abstractizare. Totodată se încearcă însă şi perfectarea unor metode de elaborare, chemate să conducă la o nouă înţelegere a felului de a compune. Viziunile sonore ale compozitorilor moderni se ciocnesc de tendinţele restaurative ale vieţii muzicale, mai cu seamă de cele ale pieţii dirijate. În consecinţă se impune reconsiderarea realizării muzicale, a redactării compoziţionale propriu zise, a proiectării specifice, precizată şi definitivată în felul de a fi al partiturii muzicale artistic desăvîrşită. În măsura în care se potenţează fie principiul travaliului pluritematic, fie cel al travaliului monotematic, urmărindu-se cu precădere concizia temelor reduse la esenţa lor motivică, conceptul de elaborare sau redactare în materie de muzică (Satz) cuprinde nu numai aspectele legate de factura muzicală propriu zisă, corespunzătoare unor acte de invenţie premergătoare, ci şi aspectele care decurg din diferenţierea scriiturii muzicale, din proiectări succesive în versiuni distincte, din concretizări, specificări, aranjări sau distribuţii şi reprezentări variate. Principiul identităţii concrete capătă astfel o importanţă sporită, conferind desfăşurării sonore un caracter prioritar expozitiv, fapt care împiedică de multe ori întruchipări superioare ale principiului dezvoltării şi reprizei tematice. Caracterul progresiei de valori motivice de natură expozitivă se repercutează asupra ansamblului de procedee de scriitură aplicate într-o partitură, asupra fondului semantic, înţeles şi ca suport al mesajului estetic, într-o mentalitate în care voinţa de a construi forma discursului muzical determină tot mai autoritar felul de a fi al arhitectonicii muzicale. Lucrările de Hindemith, Bartók şi Berg, analizate pînă în acest loc, precum şi consideraţiile pe care le va suscita o partitură semnată de Schönberg, indică ascendenţa voinţei de a construi.

Problema care se pune este prin urmare dacă sonata, adică ciclul de mişcări văzut ca extensiunea în echilibru a unui întreg în evoluţie lăuntrică, constituie mai mult un întreg în evoluţie lăuntrică, constituie mai mult un întreg de natură artistică organică sau dimpotrivă mai mult de natură constructivă arhitectonică. Cele două modalităţi nu pot fi despărţite, desfăcute în polarităţi contrare şi necomunicante, deoarece tocmai sensul evenimentelor în ascendenţă ascultă deopotrivă de atributele organicului ca şi de cele ale arhitectonicului. Istoria modernă a cvartetului

Scanned with OKEN Scanner

de coarde reflectă din plin complementaritatea unor principii fundamental deosebite. În marea istorie a artei sunetelor, pretutindeni și oricînd, precipitarea în arhitectonic participă la înscrieri în clasic, pe cînd precipitarea în organic se distinge și se finalizează în noi și alte înscrieri în romantic.

Organicul solicită mai mult elementele afective, contopite în matca discursului muzical, în mesajul estetic al desfășurării intens contrastante. Arcul dramatic caută aici dezvăluirea pasiunilor, potențarea și în cele din urmă potolirea și stingerea lor, în ambianța unor fluctuații atitudinale care fac mereu trimitere la o stare conflictuală muzical-organică. *Suita lirică pentru cvartet de coarde* de Berg constituie în acest sens un exemplu ilustru. Arhitectonicul reclamă mai mult elementele constructive, evidențiate pe planurile tipurilor de lucrătură, pe cele ale posibilităților de generalizare și interferență imanente unor materiale tematice considerate relativ fixe, voința de a construi manifestînd în acest caz îndeosebi varietatea aspectelor polarizate în același centru. Aici se caută și se înnoiesc poate în primul rînd metodele apropierii de obicet, anume acele zone ale concretizărilor compoziționale în care participarea intuiției, a afectului sau pasionalității artistice este mai redusă decît s-ar crede. Dramaturgia expresiei care ațintește în fond resortul impresiei cedează întrucîtva în sfera arhitectonicului. Modelul acestei orientări poate fi *Cvartetul de coarde opus 30* de Schönberg. Estetica sonatei contemporane observă interraportarea armonioasă a acestor două direcții precum și transferul de semnificații din una în alta pe parcursul dezvoltării istorice, cu atît mai mult cu cît organicul și arhitectonicul se înscriu în interiorul unor inele de evoluție comune, în ritmuri poate inegale, alternative în fapt dar axate pe concentrări asupra infrastructurii (organice) sau asupra suprastructurii compoziționale (arhitectonice). Tipurile de densificare afectivă și constructivă definesc în continuare natura faptului de artă, într-o etapă istorică în care metatipologia sonatei înregistrează particularizarea principiilor de scriitură integral cromatică.

În vectorul muzicii întemeiată pe utilizarea celor douăsprezece sunete înscrise în spațiul octavei, egale între ele și desprinse de interraportarea lor funcțional-armonică, o lucrare eminentă, scrisă în genul „sonatei", a făcut școală: *Cvartetul de coarde opus 30* de Schönberg. Este de gîndit și rămîne de văzut dacă în literatura secolului XX mai există un cvartet de coarde (profilat ca un ciclu de sonată) care să fi suscitat atît de multe epifenomene și totodată epifenomene atît de variate. Efectele reacțiilor în lanț se resimt și persistă și astăzi pe tărîmurile tardivelor participări la o idee.

Scanned with OKEN Scanner

Nu atît estetica vizată de Schönberg în această lucrare de vîrf a reținut atenția — poate că nici nu a fost înțeleasă ca atare —, cît mai cu seamă factura în puzderii de semne mărunte, punctiforme, adică scriitura aplicată aici în conformitate cu acea „doctrină a meșteșugului“ pe care în Tratatul de armonie, în prefața acestuia, Schönberg o prefera oricărei estetici. Și dacă în 1911, cînd estetica putea fi apreciată ca o metafizică a frumosului muzical, Schönberg avea toate motivele să accentueze (chiar ostentativ) o doctrină a meșteșugului, în 1926, la începutul marii schisme dintre „neoclasici“ și „dodecafoniști“, situația se schimbase, invitînd nu numai la perfectarea laturii tehnologice în cel mai complex și pretențios gen al muzicii instrumentale — cvartetul de coarde — ci și la definirea unei estetici a genului, investită cu putere de generalizare în lumea modernă a „sonatei“. Sub raportul arhitectonicii, observată cu rigoare și subliniată cu tărie, Schönberg nu se fixează aici într-o viziune romantică de încărcătură barocă sau în modalități baroce de incandescență romantică, ci ațintește clasicitatea, acea clasicitate atitudinal marcată care devansează în tot și în toate momentul. Componenta estetică este astfel dată și definitorie. De fapt, ea este atît de pregnant formulată încît se extinde și asupra lucrării imediat următoare, de complet altă natură în ceea ce privește arhitectonica formei de ansamblu și mijloacele instrumentale puse în mișcare: *Variațiunile pentru orchestră mare, opus 31* (1927). La fel, ceea ce ține de doctrina meșteșugului, de teoria și tehnologia unei metode de compoziție, capătă aici alte aplicații și alte extensii, dar esența modelată se păstrează neștirbită.

Opus 31, format dintr-o expunere tematică și nouă variațiuni contrastante ca idee și formă, reprezintă o fermă fixare a tehnicii dodecafonice și, de fapt, acreditarea acesteia în domeniul problematicii simfonice. Prin acest act decisiv, metoda de compoziție se înalță la nivelul stilului iar stilul se afundă în metodă, afectînd deopotrivă expresia și forma muzicală. Estetica muzicală modernă este pusă în fața unei situații de excepție, generatoare de dileme, de mișcări și reacții. Dar tocmai această însemnată compoziție relevă un fenomen destul de generalizat în epocă, și anume penetrația și întrepătrunderea normelor și modalităților de scriitură camerală și concertantă, în planurile și registrele desfășurărilor sonore de specificitate orchestrală. Acțiunea de contopire și de retopire a datelor determină noul fel de a fi al discursului sonor, tipologic menit de a reuni aspecte diferite și totodată diferențiabile la extrem. În acest context, travaliul cameral-solistic predomină de pildă în lenta variațiune a doua, pretutindeni ivindu-se configurații sonore în care culoarea

Scanned with OKEN Scanner

instrumentală domină ca atare. Acesta a fost în fond experimentul cel mai important, cel mai bogat în consecințe.

Cvartetul al treilea aduce desăvîrșirea conceptului dezvoltării variaționale de accepțiune schönbergiană în contextul îmbinărilor contrapunctice meticulos cizelate, a urmăririi multiplane a celulelor cromatice derivate din șirul de bază. Partitura întărește impresia după care arhitectonica devine obiect al strategiei compoziționale, al evidențierii strategiei în subsens estetic. Virtuozitatea încearcă această pîrghie, fără să frapeze, accentuînd înțelesurile fixității dodecafonice, implantate într-un limbaj care refuză să fie în principiu un limbaj de sinteză, cu toate implicațiile care decurg din natura disonanței armonice, a ambiguității armonice. Strategia asociază calități aprioric disociate, mai cu seamă printr-o fericită utilizare a registrației instrumentale, a plajelor de efecte excepționale care constituie adesea un fel de negativ, o colaționare difuză a unor fascicole variat reproiectabile. Formele pe care le adoptă Schönberg în această creație insolită se supun mixării și dozării, situîndu-se pe linia proporționalității clasice, pe cît posibil menținută la scara întregului care se vrea un tot unitar, ferit de jocul paradoxului și al dezordinei.

Opus 30 trezește senzația adunării și contragerii uneltelor compoziționale, la grade ridicate de trăire a problemelor teoretice aferente genului. Această compoziție de excepție poate fi judecată fără îndoială atît în termeni tehnici cît și în termeni afectivi, sub raport structural și estetic. Din punct de vedere psihologic, interpretarea se oprește neîndoios la un punct limită, variabil de la caz la caz în jocul instanțelor subiective, căci emoția artistică pe care autorul reușește să o imprime textului scris, adică partiturii ca obiect finit, nu se lasă în întregime formulată și prinsă în noțiuni general valabile, făcînd mereu priză cu subiectul audient. Există o cale lungă (și bîntuită de evenimente probabilistice) între semnul muzical scris și cel cîntat, auzit și memorat sau recompus în dinamica psihică a receptorului, un lung și complicat lanț de procese artistice, cu faze sau momente nesigure. Cunoașterea operează în schimb mult mai activ în dimensiunea dată de ansamblul actelor compoziționale, de structura muzicii văzută în totalitatea formei arhitectonice, susceptibilă de a fi pătrunsă și descrisă.

Schönberg depășește aici stadiul unor soluții interimare. Teoria aplicată — și clasicizată în legea ei — duce atît la o combinatorică dodecafonică net superioară altor soluții întrucîtva provizorii, cît și sublinierea artistică a laturii tehnologice, a fundamentării tehnologice generatoare de încadrări estetice. Opunîndu-se metafizicii frumosului muzical, într-o vreme în care semnele unei estetici fe-

Scanned with OKEN Scanner

nomenologice vesteau încercări de restaurare, de regîndire a experienței trecute, Schönberg modelează o învățătură esențialmente compozițional notificată despre criteriile practice ale făuririi și producerii de muzică, conceptual nouă. Expresionistul Schönberg vine pe neașteptate în întîmpinarea noului clasicism, reluînd pe o nouă spiră a evoluției istorice elemente ale învățăturii aristotelice despre „poiesis". Rațiunile practice ale demersului se fac repede observate, cu atît mai mult cu cît și un Stravinsky sau Bartók și un Hindemith sau Honegger urmăresc cam aceeași direcție estetică. Soluțiile de ordinul combinatoricii dodecafonice vor fi întregite de Schönberg în cvartetul următor, în cel de al patrulea (din 1936), dar temelia nu mai comportă modificări substanțiale.

Prin *Cvartetul opus 30,* Schönberg evită atracția către genul suitei, îndepărtîndu-se de succesiunea pieselor de caracter încredințate cvartetului de coarde ca formație, căutînd dimpotrivă să reafirme — în condițiile muzicii dodecafonice — ținuta arhitectonică de orientare clasică a genului, urmărind continuitatea tradiției. Schönberg marchează aici o opoziție față de Webern și, poate, și față de Berg, care tocmai compusese *Suita lirică*. Astfel, lucrarea se compune din patru mișcări bine delimitate ca formă, acțiune și sens expresiv. În prima parte, forma de sonată se întemeiază pe două teme (serii) cromatice aflate în raport de complementaritate, însumînd valorile șirului de douăsprezece sunete (sol: mi: re diez: la: do: mi diez: fa diez: si: la diez: do diez: sol diez: re). Comparate la scara expansivității tensionale a intervalicii expresioniste, aceste valori intervalice de mică deschidere par mai degrabă desprinse din lumea unor scrieri intervalice, a unor notații muzicale medievale, a unor culegeri de tratate cuprinzînd niște responsorii de mare vechime, a unor distribuții sonore spațiale în microcelule discret diferențiate dar lipsite de orice sprijin sau punct de recitare. Aspectul amorf al înșiruirii cromatice amintește calitățile unor cînturi antifonice, vechi de un mileniu. Șirul prim conține elemente în genul unei secvențe particular articulată care, prin meandrele descrise în căderi și ridicări progresive, își prefigurează însușirile polimorf, gradabile prin intermediul combinatoricii compoziționale. Condiția ordinei tehnologice constă în arbitrariul ei artistic, în tendințele vitate ale sonanțelor conjugate, în unilateralitatea selecției perpetuată și nuanțată pe planurile desfășurărilor orizontale și verticale. Chezășia distribuțiilor polimorfe în configurații polilineare și poliritmice se află în capacitatea de cuprindere a matricei inițiale, care reunește valorile de bază ale oricărei repartiții posibile. Nouă este tocmai subsumarea seriilor parțiale — a celor două entități te-

Scanned with OKEN Scanner

matic conducătoare — în totalul cromatic, înțeles ca unitate supraordonatoare.

Expunerea și dezvoltarea temelor parțiale implică aici ricoșări periodice în falsul extrem-contrar, la care se adaugă stoarcerea pînă la vlăguire a substanței tematice, odată cu circulația rapidă a materiei sonore. Gesturi arhetipale de natură cromatică devin personaje reale dar și fictive, într-un limbaj instabil, pendulant între creionări aforistice și desfășurări dinamice care vin parcă din străfunduri incomensurabile. Jocul contrariilor se manifestă deopotrivă în insistența asupra substanței formative ca și asupra pulverizării ei. La fel, pericolul fixării în clișee se evită prin transformarea imagisticii sonore într-o succesiune de viziuni fugitive.

Semnificativă pentru arhitectonica sonatei contemporane este posibilitatea desfășurării discursului conflictual bitematic (într-un cadru adecvat sonatei clasice), în virtutea a două entități tematice care se prezintă ca două mulțimi cromatice dotate cu formule de incluziune, tematizarea nucleelor de sunete accentuînd fie reflexivitatea, fie tranzitivitatea sau antisimetria incluziunii. Intersecția, reuniunea precum și diferența celulelor intervalice, ale tronsoanelor variabile (mai cu seamă în dimensiunea unei tratări care se sprijină pe variația continuă, luată ca principiu de dezvoltare polimorfă) fac obiectul unor aplicații compoziționale cu deschideri libere îndeosebi în vectorul vocilor secundare. Importantă și decisivă în cele din urmă nu este aici consecvența în tot și în toate a tratării dodecafonice, și posibilitatea arcuirii unei forme de ansamblu unitară, dată prin desfășurări expozitive, tranzitive, dezvoltătoare și concluzive care, prin constrastele înfățișate, asigură articularea unor ipostaze conflictual marcate în interiorul unei construcții ciclice.

Prin urmare, *Opus 30* poartă accepțiile unei creații demonstrative, adînc întipărite muzicii în întregul ei. Teoria compoziției moderne își face loc aici — într-un timp în care muzicienii înțeleg tot mai bine sensul unei idei aflată în circulație, după care sistemul esteticii muzicale este însăși istoria ei —, croindu-și cuvenita semnificație estetică, în strînsă interdependență cu cerințele și caracteristicile dramaturgiei moderne de cvartet de coarde. Dualismul abstract concret se pronunță pe toate planurile evoluției discursive, la toate nivelele comparației dintre structură sonoră și expresie muzicală. Profilată prin intermediul unui limbaj muzical fundamental înnoit, modelat în conformitate cu principiile metodei dodecafonice aflată în momentul consolidării ei, această creație prezintă la rîndul ei o sinteză vastă, sprijinită pe o bogată și felurită experiență premergătoare. Premisa majoră a structurii și construcției sonore în ansamblul factorilor ei se manifestă în funcționalitatea și formativitatea

Scanned with OKEN Scanner

conferită variației continue, extinsă pînă în pragul generalizării tematic-armonice și contrapunctic-ritmice, precum și în polifonizarea integrală a desfășurării muzicale. Abstractizarea conductelor tematice, parțial interdependente sub aspect serial-dodecafonic și interferențele acestora în interiorul secvențelor vădit geometrizate implică pe alocuri riscul declinării de competențe la nivelul reliefului sonor, al direcționalității tematizante. Operînd cu mulțimi cromatice, cu serii de sunete sau moduri parțiale, complementare sau corespondente, organizînd deci riguros atît microstructura cît și macrostructura pe temeiul unor criterii statuate în prealabil, Schönberg împinge deliberat cvartetul de coarde — și astfel implicit arhitectonica sonatei contemporane — în zona sistematicii compoziționale, desemnînd metoda însăși drept program conducător și motivant.

Atingem astfel o sferă de probleme care își păstrează o parte din semnificația lor pentru întreaga evoluție ulterioară a culturii sonatei. Componenta estetică a clasicității ațintită de Schönberg și accentuată de el tocmai în contextul rupturii dintre „neoclasici" și „dodecafoniști" corespunde unui act volitiv, gîndit pe atunci în genul unei forțe artistice a naturii (Kunstgewalt). Înscrierea în clasic nu caută acel ideal al frumuseții care constă după Winckelmann în „perfecționarea materiei conform țelurilor noastre", disonînd față de interpretările conferite artei antichității grecești. „Caracteristica generală și principală a capodoperelor grecești este o nobilă simplitate și o calmă măreție, atît în gesturi cît și în expresie", această definiție a lui Winckelmann, vizînd și „canoanele desăvîrșite ale artei", era pe cale de a fi uitată. Capacitatea de sinteză tipologică a „gesturilor" și a „expresiilor" muzicale, vădită în și prin perfectarea conceptului de dezvoltare variațională schönbergiană ascultă poate de o altă interpretare a atitudinii clasice, dată de Goethe (în eseul *Antik und Modern)* care, replicînd lui Winckelmann, reliefează acea „claritate a vederii" exprimată prin forme realizate în „cel mai nobil material" și cu „cea mai desăvîrșită execuție". Noul stil de artă pe care îl simbolizează *Cvartetul opus 30* și *Variațiunile opus 31* se legitimează prin lărgirea și profunzimea unei tradiții în interiorul căreia se petrece o necontenită confruntare între viziuni romantice de încărcătură barocă și modalități baroce de incandescență romantică. Latura clasică se fortifică prin elemente de construcție, prin acte de voință compozițională care manifestă rigoare și stringență logică. Valoarea stilistică indubitabilă a facturii muzicale, a discursului desfășurat, se sprijină pe „cel mai nobil material" precum și pe „cea mai desăvîrșită execuție". Pe planul travaliului tematic rezultă astfel o nouă înfățișare exterioară dată unui „nobil material", ca și o

Scanned with OKEN Scanner

înnoită dimensiune interioară asigurată ansamblului de factori implicați într-o „desăvîrșită execuție". Nu putem uita faptul că tocmai în această perioadă se supune din nou atenției conceptul de alternanță succesivă între clasicism și baroc în evoluția secular a artelor, încetățenit de Jakob Burckhardt, reproiectat pe fondul unei dezbateri de principii în care stăruie și concepția lui Friedrich Nietsche despre creația de tip apollinic și dionisiac. La orizontul scrierilor de istoria artei, dubla apartenență a operei de artă la clasic și romantic, la clasic și baroc sau la apollinic și dionisiac comporta justificări dintre cele mai diferite. Poate că dubla apartenență simultană devine o adevărată obsesie modernă, acută (mai cu seamă sub raportul oniric-dionisiac) în cel de al treilea deceniu al veacului nostru. Exploralismul polidirecțional este în acest punct al evoluției expresia vie a acestui dualism făcut să îmbine sugestiile artei și gîndirii muzicale moderne, să consubstanțializeze încrucișări și suprapuneri între calități incompatibile în aparență. Dezvoltîndu-și tehnica dodecafonică de compoziție, Schönberg se fixează în această fază asupra unor tipuri melodice constante, care variază în fond unul și același tip, pe cel al șirului dodecafonic de bază, definit prin ordinea inițială a unei expuneri călăuzitoare. Scriitura componistică corespunde prin urmare unor rînduri melodice progresiv evoltive, aflate în desfășurări prelungi și variat arcuite după caz. Articularea formei arhitectonice corespunde unor acte de voință care observă posibilitatea extensiunii pe orizontala și pe verticala imaginii sonore a unor șiruri sau segmente de șir echivalate unor rînduri melodice sau structuri acordice în distribuiri polimorfe. Desfășurarea îmbracă astfel un caracter strofic deoarece — teoretic—, șirul dodecafonic generează piesa (sau suprafața arhitectonică de oricare proporții), toată, din propria sa substanță, în situații și ipostaze de travaliu — volitiv controlate — mereu înnoite. Ceea ce ține de noua „claritate a vederii" clasice se manifestă în și prin dispunerea înșiruit-strofică a unui „material" care se vrea a fi „cel mai nobil", investit cu supremele atribute ale generalului și particularului, realizat în sume reprezentărilor probabile cu „cea mai desăvîrșită execuție". Procesul de răsfirare a șirului de pornire și a variantelor sale în rînduri melodice asemuite unor construcții strofice în extensiuni orizontale cu ramificații sau corespondențe verticale, se face în sensul unei evoluții volitiv dirijată dar nelipsită de participarea intuiției, în sprijinul unui necesar rafinament psihologic. Locul acțiunii instrumentale, al dramaturgiei muzicale, se află în universul formelor strofice gradat înșiruite și toarse prin referire la una și aceeași sursă originară: structura integral cromatică de pornire.

Scanned with OKEN Scanner

În felul acesta se încheie o primă mare etapă istorică în sondarea posibilităţilor deschise de cromatizarea totală a elementelor de limbaj muzical, de re-ordonare fundamentală a valorilor definitorii. În fapt se petrece o acţiune de stabilizare momentană a unor soluţii complet cromatice de obîrşie modern-romantică, similară pe undeva altor stabilizări în epocă, ciclice în scurgerea timpului istoric, caracterizate rînd pe rînd în spirit renascentist, baroc, clasic şi romantic. Fenomenele participă prin urmare la extensiunea cromaticului de ordin melodic şi polimelodic, nuanţat desigur ca sens şi funcţie în contextul întruchipărilor arhitectonice necesar semnificante artistic. Împreună sau în paralel cu contemporanii lor mai puţin sistematici şi consecvenţi în explorarea unor posibilităţi mai de mult intuite de precursori destoinici, Schönberg şi Hauer prospectează două subcontinente ce se cer deopotrivă lucrate şi cultivate în perioade suitoare. Ceea ce se configurează la orizontul artei europene a sunetelor afectează înseşi destinele ei, faptul de artă reflectînd o tot mai puternică adîncire în tragic, într-o estetică a tragicului mai degrabă crepuscular romantică decît vestitor clasică; ambivalentă în spirit, mentalitatea estetică a acestei perioade face trimitere la o dramaturgie compoziţională prin care oniricul şi apollinicul comportă de atîtea ori predominarea dionisiacului de expresie violent şi contorsionat tragică. Idealul clasic proslăvit de un Winckelmann se lasă covîrşit de o viziune asupra clasicului de felul celei compuse de un Burckhardt. Prin intermediul dramaturgiei instrumentale care obiectivează latura constructivă, arhitectonicul se deschide unor înnoite contopiri sau convertiri în organic. Procesul acesta se deapănă în făgaşuri care evidenţiază: articularea omniformă şi dispersarea omnigenă a unor nuclee tematice sau motivice arhetipal cromatice; ramificarea volitiv dirijată (şi intuitiv căutată şi sprijinită) a unor anevoie comensurabile mulţimi de variante (practic variabile la nesfîrşit şi diferenţiat superpozabile în formule heterofone, în contrapunctări de structuri şi planuri şocant contrastante); înlănţuirea aspectelor integral cromatice (interpretate ca rînduri sau fragmente de rînduri melodice) în desfăşurări continuu strofice de natură expozitivă, dezvoltătoare şi concluzivă la scara părţilor ca şi a întregului ciclu de mişcări. În consecinţă se ridică la firmamentul artei sunetelor o nouă tehnică şi metodologie de compoziţie, diferit particularizabilă şi perfectibilă în decursul deceniilor următoare, bazată pe depănarea, împletirea şi recombinarea omniformă şi omnigenă a elementelor total cromatice (de tip modal în esenţă) în virtutea unor serii de sunete integral sau parţial cromatice (şi a unor clase de variante posibile), generatoare de rînduri melodice sau

Scanned with OKEN Scanner

strofe deschise unor transformări pe parcursul unor evoluții pe orizontala desfășurării sonore precum și în cuprinsul unor distribuții pe verticala și pe diagonala imaginii compoziționale.

Analiza descriptivă ar putea să se îndrepte în continuare asupra altor și altor creații de referință, echilibrînd lucrurile și accentuînd caracterul reprezentativ al partiturilor situate la orizontul culturii muzicale moderne. Dar important sub raportul cercetării estetice este să insistăm în acest moment asupra felului în care lucrurile și-au ieșit din echilibru și au intrat într-un dezechilibru care va marca o epocă, generînd participarea fenomenelor compoziționale de ordinul arhitectonicii sonatei contemporane la trei inele de evoluție relativ distincte și multiform interconectate. Această intrare în diviziune afectează toate partiturile demne de reținut, fie că în cauză se află de pildă *Concertul pentru violină și orchestră, în si minor, opus 34* de Pfitzner — cu ale sale trei mișcări de expresie neoromantică, reunite într-un singur arc supraordonator de sonată —, fie *Concertul pentru pian și orchestră de suflători* de Stravinsky — de pregnantă ținută neoclasică, întipărită într-un ciclu de trei părți în care cea inaugurală este străjuită de o introducere lentă. Comparația poate fi extinsă asupra altor extreme, precum ciclul de poeme simfonice *Pini di Roma* de Respighi — reținînd picturalitatea unei muzici saturată în nuanțe neoimpresioniste, variat ilustrate pe tot parcursul celor patru tablouri de gen — sau *Simfonietta* de Janéček — urmărind ținuta neomodală a unei creații alcătuită din cinci părți, ultima aducînd încoronarea primei mișcări dominată de sonoritatea sclipitoare a instrumentelor de alamă, a trompetelor. Analiza descriptivă ar putea să se simtă în largul ei odată cu răsfoirea portativelor și paginilor cuprinse în *Sonata a treia, opus 25,* de Enescu, vizînd în special complexitatea construcției, organicitatea și noutatea acesteia, criteriile după care autorul îmbină în cel mai înalt grad două principii îndeobște diametral opuse: principiul dezvoltării tematice continue și cel al discursivității rapsodice, fuziunea acestora înlesnind modelarea și extinderea unui concept autonom și de referință în raza stilisticii muzicale moderne. Unitatea acestui întreg, lipsit de fisuri și abateri pe traiectoriile unei linearități conceptuale, constă în identitatea pilduitoare a conținutului emoțional cu forma lui, în grandoarea unor înlănțuiri oscilante între duioșia meditației cu accente nostalgice sau cadențele epice de finalitate tragică și spectaculozitatea iureșului articulat prin referire la vigoarea și originalitatea dansului de obîrșie populară. Pe această cale, reperele ar putea fi considerabil înmulțite. Focalizarea atenției asupra unor cazuri particulare, dintre cele mai ilustre și îmbietoare, duce fă-

Scanned with OKEN Scanner

ră îndoială la aprofundarea cunoașterii în detaliu, la buna apreciere a realizărilor autentice, oferind și posibilitatea unor comparații la obiect. Și totuși, de pe acest plan al contemplației, se impune căutarea acelor trăsături care țin de liniile generale ale evoluției istorice, proiectînd dimensiunile realității artistice proprii unor decenii succesive, convergînd ca atare spre mijlocul acestui veac. Liniile se răsfiră în filoane, în inele de evoluție, purtătoare ale semnelor de continuitate sau discontinuitate în domeniile arhitectonicii muzicale de ordinul sonatei contemporane, ale limbajelor sonore și metodelor de compoziție în totalitatea soluțiilor tehnice adiacente.

Se poate admite ipoteza de lucru după care, în jurul anului 1927, s-ar fi instalat un sentiment de previzibilitate pe termen lung a cursurilor posibile în albiile mari ale evoluției stilistice și tehnologice. Mutațiile principale au fost înfăptuite, evidențiate prin partituri elocvente, accesibile unui număr restrîns de receptori. Eforturile de înțelegere duc la încordări, la opțiuni în bună parte definitive care se prelungesc în activitatea unor generații întregi, de altfel destul de compacte. Reversul novatorismului se face puternic resimțit: conservatorismul modern, adesea estetic și academic motivat, mascat cu ajutorul unor doctrine, al unor intransigențe nebuloase ascunse în teorii neduse pînă la capăt. Soluțiile extreme, radical moderne, capătă un fel de statut de excepție intrînd într-o izolare prelungă, menținută vreme de un sfert de veac; iar caracterul ofensiv al acestor creații de vîrf se redescoperă oarecum brusc abia la începutul celei de a doua jumătăți a secolului, iscînd puzderii de epifenomene proliferante. Disputa asupra metodelor de compoziție și asupra direcțiilor stilistice se decide în perimetrul aceluiași an 1927. În acest context se enunță consolidările în efectuare, corectările de orientare implicînd reluări sau reveniri felurite, însoțite de cristalizări conceptuale, de purificări și precizări suplimentare. Dominantele unor sinteze integratoare, operate la diferitele nivele ale experienței concretizate, se întăresc și se multiplică corespunzător. Dar și înaintarea în virtutea inerției se legitimează larg, perpetuînd memoria trecutului apropiat și legiferînd anumite ancorări în tradiții confirmate. În toată această mișcare se întărește convingerea majoritară conform căreia experiențele cele mai cutezătoare ar fi fost întreprinse, rezultatele invitînd la stabilizări, la adecvări simplificate, la atenuarea contradicțiilor și la eliminarea incompatibilităților generate. Diviziunea elementelor de limbaj (melodic și armonic), localizate în coordonatele tonale și ne-tonale, s-a produs în chip definitoriu dar fără să determine o ruptură iremediabilă, marcînd în consecință o epocă deschisă care, în cele din urmă, poartă trei măști: una re-tonală, una neo-modală și una integral dodeca-

Scanned with OKEN Scanner

fonică. Totul este supus varierii și diferențierii extensive. Propulsiile au fost anticipate, atingînd praguri limită, impunînd individualizări, coroborări de date aplicabile în existent, într-o practică în principiu ostilă ermetizării. Dezideratul alcătuirii unor noi tipuri de forme muzicale, arhitectonic și substanțial întru totul deosebite față de tipurile afirmate, se împlinește mai mult sub raportul microstructurii compoziționale decît sub cel al macrostructurii. De aici decurge ansamblul unor conversiuni discrete, aspectele adiacente consistînd în acceptarea situației reale, configurată prin varietatea tendințelor de redimensionare și de recombinare a valorilor și a principiilor existente, ținîndu-se seama de motivația schimbărilor și înnoirilor ivite în decursul ultimelor două decenii.

Acestui proces îi corespunde mai întîi o împrăștiere în trei straturi inegale, o dispersare a preocupărilor în trei inele de evoluție. Putem imagina un prim inel, exterior și larg cuprinzător, lat și foarte adînc, mult distanțat de celelalte inele, în interiorul căruia se manifestă sensul continuității concrete pe tărîmul tradițiilor revigorate, lucrurile rămînînd aici în bună parte în afara unor modificări esențiale. De aici putem trece la considerarea celui de al doilea inel, în care dinamica înnoirii declanșează transformări structurale, importante sub raportul re-tipizării și concentrării factorilor de discurs muzical, al re-organizării și modificării intensive a elementelor de limbaj. Polivalența și polidirecționalitatea devenirilor în precipitare îmbracă aici o gamă bogată de aspecte stilistic și tehnologic nuanțate, convergînd totuși în sensul înzestrării ciclului de sonată cu atributele proporționalității de expresie clasică. În această perspectivă se clarifică reechilibrarea ciclului de sonată și re-degajarea acestuia de aspectele de suită de sorginte barocă, „piesa" cedînd teren în favoarea „construcției" armonios echilibrată, ferită de disproporții accentuate. Inelul al treilea, central dar și cel mai îngust, punctat prin suma unor evenimente de ultimă oră, este purtătorul valorilor dezechilibrizante prin însăși natura unor performanțe solitare vizînd reașezarea lucrurilor în ideea inovației în permanență, nelimitată în principiu, deschisă teoretic unui progres infinit. Potențările maximale de aici se răsfrîng asupra celui de al doilea inel care, la rîndul lui, tinde să-și integreze (prin necontenită atragere) valori aferente primului inel. Interpolările și extrapolările se petrec ciclic și mai presus de jocul întîmplării.

Viteza și sensul mișcărilor, ca și cantitatea deplasărilor de forțe sau natura centrelor de sprijin diferă sensibil în cele trei inele. La fel și ivirea punctelor de incidență precum și a momentelor de impact se arată a fi supuse unor fluctuații de ritm și de intensitate. Nu putem pretinde depistarea unor relații cauzale neechivoce în

Scanned with OKEN Scanner

interiorul unui complex de curente și tendințe aflate în aglomerare și densificare. În plus, la această scară nu există fenomene întru totul marginale, exterioare sau neglijabile, ireversibil perimate sau dimpotrivă definitiv cucerite și unanim acceptate, singure noi și veridice în aparență ca și în esență. Dar dacă premisele mai sus enunțate sînt corecte și suficient de cuprinzătoare (ele incluzînd în fapt o seamă de detalieri fine, stratificate în funcție de categorii specifice), atunci concluziile acoperă în principiu ansamblul soluțiilor și aspectelor tipologice, metodologice, tehnologice și estetice legate de devenirea gîndirii muzicale precum și de plurispecializarea sonatei contemporane. Teorema construită permite totodată contemplarea prospectivă a procesului de creștere, anume proiectarea desfășurărilor în direcția curgerii timpului. Reținînd istoria momentelor și a fazelor cu sentimentul retrăirii, vom privi înainte, observînd un cîmp vizual cît mai larg.

Distanța istorică se convertește într-o perspectivă aruncată în viitor, atunci cînd cercetarea coboară într-un cadru de timp dat, cu sentimentul participării nemijlocite la ceea ce se întîmplă cu adevărat, de parcă cel ce observă și comentează ar fi trăit lucrurile în devenirea lor, stîrnind ecoul vibrînd în memoria oamenilor pentru a dobîndi șuvoaie de sunete netulburate și neîntinate. Exegeza mărturisește și teoretizează ceva anume, sesizat și priceput în spiritul timpului, îmbrăcînd ceva din acel „Zeitgeist". Interesul istoric rezidă prin urmare în acest fel în capacitatea de conștientizare a momentelor înșiruite în succesiunea prezenturilor învăluite în trecut. Consecvența demersului obligă la obiectivitate, la neprefacerea unor laturi sau trăsături în detrimentul celorlalte. Problemele țin aici mai mult de adevăr decît de atitudine, cauzele și efectele profilîndu-se în situația spirituală a timpului respectiv. Interpretarea poate urmări departajarea și revizuirea paradigmelor moștenite, precum și consecințele unor false modele de gîndire, datorate unor considerații a posteriori, separînd iluzii de convingeri, dezvăluind sau denunțînd concluzii deplasate, cu atît mai mult cu cît, în realitate, evenimentele s-au petrecut înainte de a fi descrise și clasificate. Controversele cele mai aprinse, cele care fac necesare introducerea unor cezuri și reactificări, par a fi suscitate de acele revoluții tehnice realizate doar parțial în muzica vremii și nicicum duse la capăt în expresia lor cea mai masivă, ci din contra părăsite cam pe la jumătatea drumului. Trebuie să admitem că în muzica celui de al doilea pătrar al secolului nostru au existat și revoluții tehnologice greșite sau care au eșuat. Problema unor evoluții greșite nu poate fi nici de fel eludată, oricît de puternice s-ar arăta motivările aduse.

Scanned with OKEN Scanner

A existat fără îndoială și o criză de identitate cu implicații multiple, neremediată de momente voluntariste. Efectele crizei de identitate bîntuie în toate cele trei inele de evoluție, intrigînd critica științifică. Pe de altă parte, ferită de distrugeri, se remarcă deplinătatea transformărilor, acea deplinătate care viețuiește fără tentațiile excluderii. În această viziune, cercetarea istorică se identifică cu cercetarea mișcărilor însăși, cu înaintarea în viitor, în timpuri succesive, răsfirate în dimensiuni concentrice.

În temeiul acestei convingeri, cercetarea estetică, tehnologică, metodologică și tipologică ascultă mersul cercetării istorice în materie de muzică, urmărind și reflectînd semnificațiile configurate și consfințite în și prin sistemele de portative ale partiturilor statornicite. Parcurgerea partiturilor indică în consensul cunoașterii și înțelegerii obiectivate următoarele polarizări și transformări, operate în interiorul celor trei inele de evoluție. Am conturat această teorie acum trei decenii, în prima parte a anilor cincizeci, cînd șocul produs de noutatea multor partituri de referință era viu, impresionînd o generație de muzicieni în plină formare artistică, firesc angajată într-o rodnică dezbatere de principii. Reluarea teoriei și reiterarea ei în acest loc se face în scopul unor eventuale completări și precizări, necesare în acest cadru estetic. Importantă este poate observația de a nu se confunda inelele de evoluție cu lumea unor sfere stilistice. Există o oarecare corespondență între romantism, noul clasicism și noul exploralism polidirecțional, pe de o parte, și primul, al doilea și al treilea inel de evoluție, pe de altă parte. Dar trecerile din neoromantic în neoclasic se pot face și prin intermediul exploralismului polidirecțional, printr-un sitem de intercomunicare mult mai instabil și supus fluctuațiilor de moment nespecifice pe alocuri sau incidentale. În fond însă, exploralismul polidirecțional se propagă în bună măsură în coordonatele (principial deschise ale) noului clasicism și ale noului romantism. Mai mult decît atît, fiecare dintre cele trei sfere stilistice participă într-un fel sau altul la fiecare inel de evoluție în parte, deopotrivă sub raportul arhitectonicii muzicale cît și sub cel al metodelor și tehnicilor de compoziție. Dinamica înnoirii în sunet comportă astfel departajări, operate între vectori stilistici și coordonate structurale cu implicații funcționale.

Conchidem deci că inelele de evoluție pot fi văzute ca sisteme complexe cu grade de omogenitate accentuate în sens corelativ, formate prin însăși desfășurarea proceselor compoziționale, în virtutea unor tradiții și inovații mai vechi sau mai noi, deci a unor inele dinamice ce se rotesc în jurul problematicii muzicii moderne, în care se manifestă diferit mișcarea creativă modernă, a inoirii

Scanned with OKEN Scanner

în fond și în formă, întreținute de spiritul inovator al omului modern, în condiții și situații concrete. O astfel de presupunere devine verosimilă cînd avem în vedere faptul indubitabil că evoluția se deapănă în acest stadiu cu viteze neuniforme pe cel puțin trei traiectorii distincte și oarecum independente, dar totuși strîns legate de natura muzicii, de viziunile și opțiunile oamenilor de muzică, adică înlăuntrul unui ansamblu de relații de o complexitate, net (și exploziv) sporită. Ținînd cont de variabilitatea criteriilor obiective și de imixtiunea criteriilor subiective ce participă la interpretarea utilă a fenomenelor, reușim poate în această lumină să diminuăm riscul de a desface lucruri ce nu se cer împărțite și de a aduna lucruri în esență diferite.

Inelul I prevede în consecință: a) păstrarea tipologiei de genuri, specii și forme muzicale de motivație clasico-romantică, nuanțată și variată prin experiența muzicii neoclasice și neoromantice, a curentelor de sinteză, extinsă la stadiul unei metatipologii deschisă unor interpolări variate, venite îndeosebi din straturile muzicilor vechi, culte sau populare; b) menținerea sistemului tonal, lărgit în sens modal sau cromatic, nuanțat de asemenea prin inserarea subsistemelor microtonale sau a microtoniei accidentale; c) valorificarea potențialului fonic propriu orchestrei simfonice și ansamblurilor instrumentale moderne prin, urmărirea unui echilibru obligatoriu accentuat în planurile sonore, precum și în acțiunea compartimentelor conjugate, în desfășurarea discursului caracteristic profilat în spirit simfonic, concertant sau cameral; d) observarea în concretul modernității a razelor de continuitate, pornite din marile sisteme de referință, precum și din albiile curentelor de revenire, filtrate în vederea precumpănirii elementelor aferente facturii compoziționale omogene și echilibrate; e) reafirmarea desfășurării și dezvoltării tematice (tensionate, pluriopozante și intensiv contrastante) ca factor decisiv în comunicarea muzicală și în edificarea formelor muzicale simetrice, cuprinse în cicluri de mișcări finite și unitare, corelate în ideea rezolvării finale; f) dimensionarea inductivă a expresiei și construcției muzicale, prin respectarea libertății selecției și deciziei compoziționale, la toate nivelurile devenirii muzicale, prin excluderea hazardului și sublinierea progresivă a previzibilității concluziilor finale, precum și îmbinarea deductivă a arhitectonicii muzicale la scara formei de ansamblu și în perspectiva proporționalității cuvenită părților constitutive, necesar distinct arcuite; g) înfrînarea tentațiilor de abstractizare a mesajului componistic, precum și de hipercomplicare a imagisticii simfonice, concertante sau camerale.

Scanned with OKEN Scanner

Acestor fenomene le corespund pe plan estetic: 1) reperarea tipurilor modelate în decursul evoluției istorice, cuprinse în teoria genurilor, speciilor și formelor muzicale, tendință subliniată prin multiple încercări de re-fundare (sau de re-fixare) a organonului constituit; 2) varierea și diferențierea discretă a tipurilor stabilizate, fără să se producă în consecință (și cu necesitate) emanciparea tipurilor individualizate în corelați cu predicatele (sau normele) generale ale unor suporturi sau scheme uzuale, motivate prin raportarea lor la modele de vîrf din trecutul artei sunetelor; 3) observarea și respectarea genului proxim, reperat într-o actualitate dinamică, de unde decurge comparabilitatea partiturii finite, efectuabilă prin intermediul motivației (și apartenenței) tipologice, precum și însușirea operei de artă muzicală de a se lăsa integral analizată, această însușire distinctivă constituind totodată un criteriu de valoare, de clasificare axiologică prin consens; 4) integrarea noii partituri în fondul acumulat și existent, în ansamblul literaturii muzicale universale, ea raportîndu-se la partituri similare sau înrudite, la tipuri perfectate care permit la rîndul lor abstragerea unor norme călăuzitoare; 5) sublinierea unor diferențieri în trepte suitoare mici, prin creșterea corespunzătoare a gradelor de complexitate (sau de complicare sporită a scriiturii), desfășurările ciclice observînd cu precădere legile unor evoluții progresive; 6) orientarea partiturii după un presupus stil de epocă în configurare, impulsionînd dinamica înnoirii în sunet în direcția unui progres rectiliniu, a unor filiații extensiv confirmate, progresul fiind dominat în acest sens de preocuparea manifestată față de dezvoltări sensibil egale în ansamblul dimensiunilor compoziționale; 7) menținerea unor evoluții omogene pe planul tuturor factorilor corelați (de ordin melodic, contrapunctic, armonic, ritmic, timbral), prin tendința de a ține în echilibru suma elementelor angrenate în discurs, în temeiul principiului clasic conform căruia toate momentele construcției muzicale se arată indivizibil legate între ele.

Inelul II cuprinde: a) relativizarea (sau descentrarea) formelor de echilibru și precumpănirea ciclurilor (aparent) libere, dotate cu construcții (frecvent) asimetrice, preponderent de natură contrapunctică și variațională (nuanțat integrată în cadrul formelor dezvoltătoare), grefate pe tulpina expresionismului sau a neobarocului de fază medie sau tîrzie (ceea ce nu exclude accentuări neoclasice sau neoromantice în soluții care participă într-un fel sau altul la amplificarea exploralismului polidirecțional); b) străpungerea sau ocolirea centrării tonale, prin urmărirea unor puncte de referință fie politonale, fie liber-atonale, prin accentuarea unor grade de

Scanned with OKEN Scanner

organizare dodecafonică sau modală (mai întîi prin intermediul unor concepte modale care se acreditează prin ștergerea sensibilelor, în fapt prin re-modalizarea tonalului de stare lărgită); c) remodelarea mecanicii orchestrale (precum și a celei instrumentale în general) și investirea concertantă sau cameralâ a unor grupuri sau părți din marele ansamblu (mai cu seamă în vectorul virtuozității instrumentale de ținută modernă, ca și în dimensiunea noii obiectivități, a vitalismului modern, manifestat prin exuberanța și plăcerea cîntului instrumental), redus în general ca proporții (în cazul unor simfonii concertante sau al unor concerte pentru orchestră, de pildă), în cadrul unui discurs care vizează cu predilecție șocuri și contraste puternice, incisive; d) acceptarea parțială și tranzitivă a conceptelor novatoare, precizate în decursul a douătrei decenii, și definirea prin referire la acestea a unor poziții de plecare, prin transformarea și actualizarea unor anumite linii de forță de natură tehnic-obiectivă; e) diminuarea (și îngrădirea sau neglijarea) proceselor dezvoltătoare, a importanței și funcționalității tematicii pe parcursul acțiunii sonore (prin substituirea acesteia în ideea tematizării structurilor armonice, ritmice, coloristice); f) realizarea frecvent parasistematică (cu sau fără inserții rapsodice) și nu neapărat unitară a ciclului de mișcări, prin recurgerea la mijloace și metodologii (sau tehnologii) diferite, prin introducerea pe parcurs a unor complexe nemotivate și abandonabile; g) încercarea de corelare și conciliere a modalităților divergente, prin punerea în evidență pe calea sintezei a unor aspecte comune, înrudite sau polivalente.

Aceste fenomene condiționează pe plan estetic: 1) reperarea tipurilor modelabile în virtutea teoriei genurilor, speciilor și formelor muzicale istoricește constituite, prin combinări, particularizări, contrageri și extinderi polimorfe, privite sub raportul înnoirilor concrete și a relativei apartenențe a acestora la trunchiul tradițiilor împlinite (sau continuate în ramificări variate), convergînd către alegerea și alcătuirea unor tipuri caractersitice, articulabile (și conjugabile) într-o cît mai unitară arhitectonică de ansamblu; 2) relativizarea și modificarea arhitectonică a tipurilor cristalizate, substanțial renovate în raport cu tipurile transmise pe calea tradițiilor anterioare și edificarea în consecință a unor noi tradiții, partitura caracterologic nouă refuzînd (în principiu) încadrarea univocă într-o schemă obligatorie, acceptată ca suport sau element de sprijin și de referință; 3) transfigurarea și depășirea genului proxim, prin accentuarea multidimensională a diferențelor specifice și prin atenuarea corespunzătoare a tipului de referință, mărind echivocul motivației tipologice prin participarea concomitentă

Scanned with OKEN Scanner

(prin suprapuneri) sau succesivă a unor tipuri diferite (sau și polimorfe la rîndul lor), la una și aceeași construcție sau parte supraordonatoare, fapt care deschide posibilitatea interpretării pluriforme a operei de artă muzicală (și a neducerii pînă la capăt a cercetării), învolburînd și slăbind premizele, argumentele și concluziile judecății de valoare, punînd în discuție atît oportunitatea demersului analitic cît și comparabilitatea rezultatelor; 4) contemplarea noii partituri prin aproximarea ei la un context mai larg dar și mai selectiv, la o ambianță nuanțat caracterizată și înțeleasă în manifestările ei puternic novatoare, construcția particularizată motivîndu-se nu atît prin raportări la tipuri reprezentative (în spiritul modelelor simbolizate) cît mai cu seamă la modificările (sau transformările) caracteristice pe care le reflectă și evidențiază în modalități originale și de neconfundat; 5) marcarea unor diferențieri în trepte suitoare mari, prin creșterea considerabilă a gradelor de complexitate (și implicit de complicare a facturii), prin mărirea sistematică a dificultăților tehnice, dimensionările arhitectonice sprijinindu-se pe dezvoltări intensive, frecvent urmate de rezolvări imprevizibile; 6) diferențierea distinctivă a dramaturgiei și regiei instrumentale față de un potențial stil de epocă, teoretic (sau virtual) depășit chiar înainte de formare, îmboldind dinamica înnoirii în sunet la orientări aferente exploralismului polidirecțional, date prin dezvoltarea inegală și preferențială a unor parametri; 7) precumpănirea unor evoluții neomogene, prin reducții unilaterale la anumite structuri tematice, ritmice, armonice, coloristice, prin marcarea prioritară a unor formule sau aspecte dezvoltate în detrimentul altora, în virtutea principiului romantic după care nu neapărat toate componentele discursului muzical ar trebui să fie totdeauna strîns corelate între ele.

Inelul III indică: a) suspendarea sistematicii de compoziție tradițională și negarea genurilor, speciilor și formelor instrumentale istorice, prin folosirea apriorică a normelor constructiviste, seriale și integral-seriale de scriitură, prin predeterminarea în principiu a desfășurării sonore; b) eliminarea corelației funcționale dintre sunete înșiruite, prin autonomizarea elementelor constitutive de discurs (valoric egalizate), prin cantitatea (virtuală a) parametrilor izolați și urmăriți; c) impunerea unei regii instrumentale cu timbruri mult diferențiate, de preferință pure și puternice, prin regruparea continuă a forțelor puse în joc, prin transformarea și diversificarea paletei de efecte speciale (vizînd remodelarea și reinvestirea sunetului); d) radierea punctelor de contingență cu arta anteriorității imediate sau mai îndepărtate, prin efectuarea unor mutații radicale, indiferent de profunzimea rupturii produse sau

Scanned with OKEN Scanner

de dificultățile înaintării în necunoscut; e) absolutizarea articulației muzicale atematice și desfacerea devenirii în forme de moment, în felii sau suprafețe variat regrupabile și continuabile (în chip combinatoriu) la nesfîrșit, fără ca această operație să solicite (sau să conducă cu necesitate la) împlinirea unei forme de ansamblu de natură ciclică, finită ca atare în și prin proporționalitatea și echilibrul ei; f) constituirea deductivă a obiectului sonor, prin determinarea logică și probabilistică a elementelor puse în succesiune, cuprinse (în segmente de formă arhitectonică aparent continuu deschise) într-un șir de evenimente (generator de variante în necontenită proliferare de alte clase de variante), oriunde apt de a fi întrerupt sau încheiat, prin mulțimea practic inexplorabilă în întregime a combinațiilor posibile și imprevizibilitatea jocului întîmplării; g) situarea deliberată și aparent neechivocă a actului compoziţonal în afara evoluției generale, specificarea și lărgirea proceselor de formalizare a gîndirii muzicale, prin aclamarea descoperirii neverificate încă, a înaintării în necunoscut, fără estimarea critică a direcției luate, expresie a disocierilor și salturilor operate la nivelele limbajului și tehnicii de compoziție.

Aceste modificări determină pe plan estetic: 1) desprinderea tipurilor din contextul lor istoric și absolutizarea tipului nou creat, în sine reprezentativ și unic, deci nerepetabil (în principiu) și valoric de sine stătător în ansamblul reprezentărilor subliniate, negîndu-se prin urmare raportările substanțiale la teoria genurilor, speciilor și formelor muzicale istorizate, noile partituri autonomizîndu-se în ideea unor structurări operate în temeiul unor scheme sintetice (de sonată, rondo, variațiuni cu sau fără temă proprie), spontan inventate și teoretic negeneralizabile; 2) aprecierea noii opere de artă muzicală (în exclusivitate) prin ea însăși, din desfășurarea ei interioară, înțeleasă numai după măsura ei lăuntrică pe care nu o împarte cu nici o altă operă de artă muzicală, indiferent de gen, specie sau formă, indiferent de loc și de timp, plăsmuirea individuală fiind lăsată în și pe seama ei; 3) abstractizarea sau eludarea genului proxim și transformarea diferențelor specifice în sisteme sau categorii de referință unice, accentuîndu-se astfel arbitrariul motivației tipologice prin însăși natura schemelor formale golite de substanță, de coerență și funcționalitate (de acceptiune tradițională), îngreunînd judecata de valoare (sau punînd-o în imposibilitate) prin frecvența crescînda a momentelor paradoxale care exclud (în principiu) comparații cu altceva oricît de apropiat, valorile receptate rezumîndu-se la ceea ce constituie ele însele, acreditînd prezumția incomparabilității partiturii moderne; 4) detașarea partiturii din orizontul mare al artei sunetelor și judecarea

Scanned with OKEN Scanner

compoziției cu precădere sub raportul noutății imanente și al unicității virtuale, plăsmuirea artistică bazîndu-se în exclusivitate pe aportul de invenție autentică pe care îl aduce și simbolizează în modalități introvertite sau extrovertite, pe articulări arhitectonice realizate după norme inedite care acoperă planurile unor participări de ordinul poeticii sau problematicii muzicale tradiționale; 5) evidențierea unor diferențieri în trepte suitoare în salturi nemăsurabile, prin maxime potențări la scara complexităților de construcție și a dificultăților tehnice (incluzînd excepționale formulări și soluții compoziționale vizînd hipercomplicarea țesăturii de voci linear contrapunctate), criteriile de organizare a desfășurării în detaliu și întreg (aferente construcției propriu zise) urmărind atingerea unor cote marcate, dispuse în creșteri teoretic neîngrădite; 6) impunerea unui anume stil (care se vrea imperativ și necondiționat) de epocă, a unui stil (sortit dăinuirii și răspîndirii nemăsurate) de motivație metodologică și tehnologică, apodictic prefigurat și artistic semnificat în și prin fiecare nouă partitură de vîrf, continuat, consfințit sau dimpotrivă părăsit și repudiat în funcție de natura particulară a înnoirii în sunet, axată pe ideea unor mutații radicale și presupus ireversibile, adîncită prin însăși dezvoltarea apriorică a unor parametri prestabiliți și dogmatic fixați; 7) singularizarea unor evoluții prioritar sau cauzal neomogene, prin accentuarea absolutizantă a unor factori sau trăsături de referință (de pildă de ordinul scriiturii contrapunctice lineare, neglijîndu-se astfel de regulă extinderea și acoperirea corespunzătoare a progresiilor armonice), pe baza principiului modern conform căruia fiecare aspect al unei opere de artă muzicală — de la detaliul în sine și pînă la relațiile acestuia față de marele întreg arhitectonic, față de un tot artistic necesar unitar și constituit ca atare — se cere înțeles și apreciat prin raportare la legea formei individuale, detașată de orice context sau de oricare alt sistem de referință.

Acest tabel sinoptic este poate incomplet și perfectibil, invitînd la nuanțări, la includerea în continuare a unor laturi și aspecte care solicită gîndirea. Prezentarea sintetică întocmită avînd în vedere și necesitatea unor trimiteri comparative nu urmărește doar realizarea unei construcții teoretice aplecată asupra momentelor stabile sau mobile care traversează dimensiunile și cîmpurile celor trei inele de evoluție, ci tinde să reunească într-un tot organic mulțimea lucrurilor felurit decupabile, potrivite sau nepotrivite prin însăși natura mișcării evidențiate. Teoria inelelor de evoluție conține însă acele elemente și valori care participă la mersul ideilor compoziționale, semnificînd o prognoză pe termen foarte lung. Teoria pune în perspectivă ansamblul liniilor directoare sau

Scanned with OKEN Scanner

subsumate în cuprinsul evoluției descrisă de gîndirea muzicală modernă și contemporană, aferente unui univers al artei sunetelor aflat în plină dilatare pînă către mijlocul secolului nostru și supus apoi unor restrîngeri progresive, teoria oferind astfel imaginea unei deveniri practic necontenită.

Estetica compozițională insistă în această viziune asupra modificărilor de poziții, asupra alterărilor mai mult sau mai puțin pronunțate pe planul unor echilibruri fluctuante, contribuind în consecință la distingerea partiturilor aparținînd celor trei inele de evoluție, plasate înlăuntrul unui tot în mișcare și deschis acumulărilor calitativ transformatoare. Elasticitatea criteriilor compoziționale, ca și plurivalența acestora în decursul timpului sau inflația critică în resortul aserțiunilor și investigațiilor cu privire la natura muzicii, nu modifică datele fundamentale puse în relație. Întregirile vin să confirme și să întărească calea aleasă. Conexiunile suplimentare demonstrează un aflux al diferitului ca și al precizărilor de stil (considerate ca urmare a unor precipitări în stil), ele indică cu stingență o realitate concretă în aspecte și nuanțe, anume complementaritatea stilisticii muzicale în genere. Marile jaloane schițate prin descrierea celor trei inele de evoluție se clarifică prin contemplarea unor creații proeminente, capabile să evoce și să simbolizeze natura unor mișcări pluriforme care cuprind întregul univers al artei sunetelor.

Ne vom opri în acest cadru la ceea ce participă în chip esențial la metatipologia sonatei moderne și contemporane, lăsînd de asemenea la o parte considerente de ordin statistic. Totodată fie spus că orice tentativă de defalcare a mișcării pe firul unor ani-inele de evoluție poate să pară prea ambițioasă (la o primă vedere, desigur), știind că imaginarea, proiectarea, formarea, desăvîrșirea și apoi interpretarea publică a unei compoziții se întinde de regulă peste niște ani alăturați, întrerupți uneori prin pauze, îndelungate chiar. Și totuși, ținînd seama de momentul (în general declarat și cunoscut) în care se încheie lucrul asupra partiturii, dispunem de repere orientative, destul de sigure pentru a pune lucrurile în ecuație, pentru a trage acele concluzii care permit o apreciere metodologic și estetic semnificativă. Pe de altă parte, lucrările înșiruite denotă nu numai existența unor diferențe puternic marcate ci și prezența unor corespondențe active (și nu numai în subsidiar), a unor punți de legătură sau a unor sisteme de vase comunicante, bogat răsfirate în tot ansamblul inelelor în cauză. Acest fapt face că adesea una și aceeași partitură să participe (mai mult sau mai puțin) la categorii și subcategorii deosebite, corespunzătoare unor inele diferite. Cele mai frecvente interelații

Scanned with OKEN Scanner

variat condiționate traversează în toate sensurile creațiile situate în primul și cel de al doilea inel. Sesizăm aprofundarea unei anumite paralelități între inelul exterior și cel median, progresiv mărită pe suișul anilor, precum și conturarea unei relative antiparalele, dată prin evenimentele cumulate (la răstimpuri încă mari) în cel de al treilea inel, central, străfulgerat de mișcări centrifuge în comparație cu tendințele centripete, accentuate în tot restul. În această înțelegere deschidem perspectiva devenirii în timp, începînd cu anul 1928 și oglindită în:

Inelul I: *Cvartetul de coarde nr. 4* de Béla Bartók; *Cvartetul de coarde nr. 2 — „Scrisori intime“* — de Leoš Janàček; *Simfonia a treia, în do minor, opus 44* de Serghei Prokofiev (1928); *Simfonia a treia, în Do major* de Arnold Bax (1929); *Simfonia psalmilor* de Igor Stravinsky; *Simfonia înîti* de Arthur Honegger; *Simfonia a treia, în sol minor, opus 42* de Albert Roussel; *Simfonia a patra, în Do major, opus 47* de Serghei Prokofiev; *Concertul pentru două violine și orchestră* de Gustav Holst; *Concertul pentru pian și orchestră, în Mi bemol major,* de John Ireland (1930); Tragedia lirică *Oedip* (1920—1931) de George Enescu; *Simfonia concertantă pentru pian și orchestră, opus 82* de Florent Schmitt; *Concertul pentru pian și orchestră, în Sol major* și *Concertul pentru pian — mîna stîngă — și orchestră* de Maurice Ravel; *Concertul pentru violină și orchestră, în Re major* de Igor Stravinsky; *Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră, opus 53* de Serghei Prokofiev; *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră* de Béla Bartók; *Sonatina pentru pian, opus 3 nr. 3* de Constantin Silvestri (1931); *Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră, în Sol major, opus 55* de Serghei Prokofiev; *Simfonia concertantă pentru pian și orchestră, opus 60* de Karol Szymanowski; *Concertul filarmonic* de Paul Hindemith; *Sonatina pentru violină și violoncel* de Arthur Honegger (1932); *Simfonia a patra, în Do major* de Franz Schmidt; *Concertul pentru pian, trompetă și orchestră de coarde* de Dmitrie Șostakovici; *Concertul pentru violină, violoncel, pian și orchestră, opus 56* de Alfredo Casella; *Sonatina pentru violină și pian* de Paul Constantinescu; *Sonatina pentru pian și violină* de Dinu Lipatti (1933); Simfonia *Mathis pictorul* de Paul Hindemith; *Cvartetul de coarde nr. 5* de Béla Bartók; *Cvintetul pentru flaut, harpă, violină și violoncel* și *Sonatina pentru violină și pian* de Jean Françaix (1934); *Sonata a treia pentru pian, în Re major, opus 24 nr. 3* și *Sonata a doua pentru pian și violoncel, în Do major, opus 26 nr. 2* de George Enescu; *Concertul al doilea pentru violină și orchestră, în sol minor, opus 63* de Serghei Prokofiev; *Simfonia a patra, în fa mi-*

Scanned with OKEN Scanner

nor de Ralph Vaughan Williams (1935); *Simfonia a treia, în la minor, opus 44* de Serghei Rahmaninov; *Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă* de Béla Bartók; *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră, opus 3* de Dinu Lipatti; *Simfonia a doua, „Elegiacă"* de Gian Francesco Malipiero (1936); *Simfonia a cincea, în re minor, opus 47* de Dmitri Șostakovici; *Sonata pentru două piane și percuție* de Béla Bartók; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Arthur Honegger; *Simfonia în Do major, opus 17* de Mihail Jora; *Concertul pentru orchestră de cameră, opus 50* de Willy Burkhard; *Concertul pentru cvartet de coarde și orchestră* de Virgilio Mortari (1937).

Inelul II: *Kammermusik nr. 7 — pentru orgă și orchestră de cameră — opus 46 nr. 2* de Paul Hindemith; *Simfonia întîi* de Aaron Copland; *Sinfonietta* de Henry Cowell (1928); *Concertino pentru pian și orchestră* de Arthur Honegger; *Sonatina pentru pian, opus 12* de Mihail Andricu; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Istvan Szelény (1929); *Muzică de concert pentru pian, alămuri și două harpe, opus 49* de Paul Hindemith; *Cvartetul de coarde nr. 1, opus 50* de Serghei Prokofiev (1930); *Concerti per orchestra* de Gian Francesco Malipiero; *Concert pentru cvartet de coarde și orchestră* de Bohuslav Martinú; *Cvartetul de corade nr. 2, opus 31* de Marcel Mihalovici (1931); *Mica simfonie, opus 29* de Hans Eisler; *Simfonia pentru pian și orchestră* de Ernst Toch; *Duo concertant pentru violină și pian* de Igor Stravinsky; *Cvartetul de coarde nr. 1* de Paul Dessau (1932); *Concertul pentru orchestră de coarde* de Wolfgang Fortner; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Henri Sauget; *Cvartetul de coarde nr. 1 — „Carillon" —* de Karl Amadeus Hartmann (1933); *Concertul nr. 4 pentru orchestră* de Goffredo Petrassi; *Concertul de cameră pentru baterie și 12 instrumente* de Filip Lazăr (1934); *Concertul pentru orchestră, opus 32* de Max Trapp; *Sinfonietta pentru coarde, pian, harpă și timpani, opus 16* de Jean Martinon; *Concertul pentru două piane soliste* de Igor Stravinsky (1935); *Simfonia întîi, opus 9* de Samuel Barber; *Simfonia întîi* de László Lájtha; *Sonatele pentru pian* (în: *La major; Sol major; Si bemol major)* de Paul Hindemith; *Cvartetul de coarde nr.* 3 de Arnold Bax (1936); *Simfonia întîi — Versuch eines Requiems — pentru alto și orchestră* (după W. Whitman) de Karl Amadeus Hartmann; *Concertul pentru orchestră* de Alfredo Casella; *Sextetul pentru clarinet, pian și cvartet de coarde* de Aaron Copland (1937).

Inelul III: *Simfonia opus 21* de Anton Webern (1928); *Simfonia de cameră pentru 23 instrumente soliste* de Franz Schreker

Scanned with OKEN Scanner

(1929); *Cvartetul pentru clarinet, saxofon tenor, violină și pian, opus 22* de Anton Webern (1930); *Concertul pentru nouă instrumente* (flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă, trombon, violină, violă și pian), *opus 23* de Anton Webern (1934); *Concertul pentru violină și orchestră* de Alban Berg (1935); *Concertul pentru violină și orchestră, opus 36* și *Cvartetul de coarde nr. 4, opus 37* de Arnold Schönberg (1936).

Recurgînd la teoria inelelor de evoluție, am surprins în desfășurare prospectivă ceea ce poate fi definit ca o înscriere în istorie (ca expresie a unor sensuri de continuitate discretă), dublată de o ieșire din istorie (ca semn al unei discontinuități limitate). Ambele laturi aparțin aceluiași tot. Paradoxul constă în constatarea că ieșirea din istorie presupune în mare măsură înscrieri în solul unor istorii vechi și al unor specii sau forme revolute, pe cînd înrădăcinarea în tărîmurile unor istorii mai noi favorizează desprinderi sesizante și instalarea în perimetrul unor specii și forme evoluate și diferențiabile. În accepțiunea cea mai largă a desemnației, sonata vizează în acest stadiu de excepție (sau de răspîntie) deplinătatea percepției estetice îngemănată cu însușirea de a îmbrăca un vădit caracter de cunoaștere, sonata punînd în varietatea aspectelor (aproape nereductibile la un numitor comun) condiția posibilității de a cuprinde feluritul într-o unitate cauzal determinată, de a reuni o multitudine de reprezentări arhitectonice într-un tot artistic coerent. Percepția sensitivă, sesizînd frumosul muzical, esteticul, plăcutul, ne-frumosul sau urîtul muzical, deci întreaga gamă a fenomenelor sonore plămădite în spectre tot mai discrepant nuanțate, tinde (și pe această treaptă a dezvoltării istorice) să modeleze acele mijloace care pot conduce la precizarea unor concepte moderne, a unor categorii orientative, apte de a comporta aplicații la orizontul practicii dinamice. Semnificația formei interioare, a alcătuirii ciclice existentă înlăuntrul construcției de felul cercului și al sferei, legată de succesiunea detaliilor, de mișcarea elementelor și a momentelor răsfirate în arcuiri și boltiri diverse, îngreunează priceperea și cristalizarea în memorie a formei exterioare, a arhitectonicii de ansamblu prin care se definește ciclul de mișcări de natura sonatei.

Numitorul comun în această dispersare de forțe (poate fără precedent în analele genului) consistă sub raportul arhitectonicii sonatei moderne într-o dramaturgie bazată pe alternarea unor suprafețe, mișcări sau părți intens contrastante, în tendința de gradare multiformă și pluriplană a unor trame instrumentale subliniat concertante (chiar și atunci cînd aspectele spectaculare par a fi excluse sau diminuate la minim). Jocul suprafețelor tumultuoase

Scanned with OKEN Scanner

sau liniștite trebuie să respecte însă un anume suflu de sonată (simfonică, concertantă sau cameralâ), necesar unificator la scara formei de ansamblu. Această condiție ridică în general cele mai mari dificultăți. De aici decurg rupturi între lumi aproape complet diferite, care reduc desfășurarea la succesiuni de formule periclitate de incongruență, sau la succesiuni de prezentare a unor diferite modalități aparținînd unui tip anume. Mai cu seamă inelul al treilea poartă astfel de semne, desfășurarea reducîndu-se în fond adesea la înșiruiri variaționale continuu întreținute. Sonata marchează în această situație nu atît ipostaze net conturate (în imagini coagulate) cît mai cu seamă un fel de muzică continuă, înfățișată într-o tratare discontinuă. Pluristratificarea ritmică a discursului muzical nu poate suprima formativitatea antitezelor de tipul sonatei, ceea ce face ca eforturile de înnoire să se îndrepte în acest sens, insistîndu-se cu predilecție asupra complementarității tipurilor de scriitură instrumentală antitetic potențată.

Încercînd să focalizăm atenția asupra evenimentelor petrecute în răstimpul unui deceniu, insistînd mai cu seamă asupra lucrurilor care nu beneficiază totdeauna de explicații suficiente, observăm că în preajma anului 1928 au loc puternice limpeziri în sfera dodecafoniei. *Simfonia opus 21* de Webern și *Variațiunile opus 31* de Schönberg indică atingerea unui punct culminant, greu de depășit. Energia consacrată acestor realizări este de o natură particulară, experiența umană și artistică îndelung acumulată făcînd conjuncție cu darul individual al protagoniștilor. Profesiunea de credință a lui Schönberg și Webern are aici adînci implicații estetice, cu atît mai mult cu cît fiecare va evolua pe un drum propriu. Cîteva detalii precizate în creația lui Webern indică dobîndirea acelor modele care își fixează propriile limite. De pildă în *Trio opus 20*, Webern urmărește o adecvare pe bază serială a formei de rondo și de sonată, situînd dramaturgia instrumentală în regiunile unor canoane abstracte. Simetria sonatei este perfectă pe plan interior, de altfel și contrastele se articulează riguros, dar fără ca desfășurările meticulos gradate și nuanțate să conducă necesar la ideea împlinirii unei dezvoltări substanțiale, devenirile punctînd mai degrabă dimensiunile ornamentului pur, ale arabescului pus să prindă trăsături de expresie diferit interpretabilă. În sensul neoclasic al designației, *Simfonia opus 21* poate fi considerată ca un ciclu de „simfonii de cameră". Constructivismul de elevată calitate artistică cucerește prin acest *Opus 21* un post atît de înaintat încît abia după exact două decenii se vor grupa în jurul lui alte noi soluții continuatoare. Ciclul de sonată se reduce în acest caz de excepție absolută la un dublu canon (în prima parte) precum și la șapte secțiuni

Scanned with OKEN Scanner

variaționale, grupate în partea a doua și totodată finală. Distribuția sau dispersarea linear-contrapunctică (de factură coloristică) a desfășurării seriale suspendă practic intenționalitatea dezvoltării antitetice (specifice sonatei), lirismul auster și hieratic investit eliminînd din joc orice participare conflictuală pe planul expresiei. În consecință, Webern demonstrează în principiu posibilitatea neparticipării noului tip de sonată (relativizat la extrem) la trunchiul tradițional al metatipologiei (de genuri, specii și forme) de accepțiune curentă în epocă, precum și convergența excepției modelată față de ideea sonatei, văzută printr-o prismă paratemporală și parastilistică totodată. Elementul de legătură rezidă din tratarea entităților tematice generatoare de variante neîngrădit nuanțabile (timbral, pozițional, dinamic, ritmic), din probabilitatea cuprinderii sonatei sub arcul unificator al unor dezvoltări fie extinse pe întreaga piesă, pe părți, subansambluri sau momente, fie limitate și contrase la motive, segmente tematice polimorfe sau la fraze virtual deschise și variat articulate.

Consensul principal pe care îl poartă mulțimea tendințelor divergente trebuie căutat în necesitatea ineluctabilă a actualizării polifoniei bachiene și a celei prebachiene, antrenînd în fapt o întreagă mișcare de revigorare a unor tipuri, formule și gesturi de scriitură esențialmente vechi. Despărțirea apelor se face în funcție de preluarea creatoare sau de respingerea categorică a formei beethoveniene de tipul marii sonate sau al sonatei libere. Contragerea proporțiilor monumentale este un dat al timpului, al obiectivării scriiturii instrumentale și al dramaturgiei muzicale. Diminuarea proporțiilor la starea unor forme de moment, a unor construcții aforistic microdimensionate semnifică atingerea unor praguri ultime, investite cu semnele rupturii totale. Eliminarea formei beethoveniene presupune încifrarea discursului în forme de moment, în succesiuni de evenimente incongruente și izolate la scara întregului, deci la suspendarea calității de sonată în suma determinațiilor definitorii. Noua hieratică, proprie în general modernelor forme nebeethoveniene, constă în frecventarea unor simboluri (și figuri sau gesturi) muzicale extrem de limitate, întoarse numai asupra propriilor aspecte (valoric repetitive dar nu neapărat și dezvoltabile), paradigmele alese și subliniate în datele lor atemporale înlesnind un joc combinatoriu teoretic infinit în virtutea unor elemente sau particole finite. Aventura muzicală simulează aici dezvoltări complexe care, în realitate, nu depășesc plafonul unei mecanici dirijată de canoane prefixate. Prin urmare, ceea ce pare a ține de ideea dezvoltării în desfășurare polilineară, ascultă mai mult de o fină și

Scanned with OKEN Scanner

inedită plasare în sonoritatea ansamblului instrumental a unor structuri cromatice derulate din interiorul matricei cristalizate. Iar neparticiparea la comandamentele moderne ale formei beethoveniene și absolutizarea polifoniei bachiene și prebachiene (de proveniență medievală) repune în discuție chestiunea timpului obiectiv și a timpului subiectiv, proprii unei compoziții finite, sublimînd non-concordanța celor două dimensiuni. Ceea ce se înscrie în temporalitate tinde să se identifice în fapt în antemporalitate, fenomenul potențîndu-se sub raport stilistic, cu atît mai mult cu cît numărul aspectelor polistilistice se amplifică, dînd naștere unor configurații metastilistice. Latura pur muzicală a problemeleor suscitate, așa cum se oferă aceasta perceperii, este esențială din punct de vedere estetic, fiindcă legitatea muzicii rezidă în natura construcției care, la rîndul ei, este expresia obiectivă a unor tipuri de desfășurări rațional ordonate în care ponderea intuiției rămîne pînă la urmă nemăsurabilă, imagistica sonoră mărturisind o putere de evocare cu totul specială.

Plasarea acțiunii în vecinătatea formei beethoveniene se face remarcată în *Cvartetul de coarde opus 37* de Schönberg, prin însăși alegerea tipurilor de sonată, scherzo, lied și rondo, prin cadrul arhitectonic al celor patru părți tematic corelate, pătrunse de un inconfundabil suflu neoromantic. Tocmai această sensibilă desprindere din lumea virulenței expresioniste este caracteristică unei muzici dodecafonice nelipsită de inserții tonalizante. Sistematica compozițională nu se refuză unor inflexiuni rapsodice, convertite în calitate, în expresie decantată, într-un fel de a fi al desfășurării care poartă vizibile trăsături tîrziu-romantice. În spiritul aceleiași sinteze integratoare se afirmă *Concertul pentru violină și orchestră* de Berg, impresionant prin forța dramatică a expresiei care reunește și încheagă varietatea elementelor în aparență eterogene ce se răsfiră pe mai multe planuri. Plasticitatea sugestiei muzicale este potențată printr-o dramaturgie instrumentală axată pe reunirea celor patru părți în cîte două blocuri de mișcări supraordonatoare. Modernitatea acestei soluții — de inspirație beethoveniană — este exemplară. Ea permite nu numai integrarea într-un tot unitar a unor tipuri de cultură muzicală structural diferite (de pildă relieful unui cîntec popular austriac și conductul unei melodii de coral, extras din cantata „O Ewigkeit, du Donnerwort“ de Bach), ci și armonizarea principiilor dodecafonice și tonale, sincretizările situîndu-se mai presus de nivelul discrepanțelor. Claritatea construcției de proporții monumentale se conjugă fericit cu dinamica interioară a arhitectonicii de ansamblu, care accentuează un tip particular de gradare a desfășurării, cele patru mișcări urmărind succesiunea:

Scanned with OKEN Scanner

lent; mișcat; foarte mișcat; foarte lent. Staticitatea construcției este subliniată, corolarul întregului constînd într-o transfigurare finală, situată în cîmpul tonalității Si bemol major. La rîndul lui, travaliul muzical se sprijină pe valorile unei serii de douăsprezece sunete, articulată din opt terțe consecutive în sens ascendent și dintr-o succesiune de patru tonuri întregi, creator aplicată în sprijinul proceselor tematice dezvoltătoare. Berg aprofundează aici un tip de experiență personală, evidențiat în prealabil în *Suita lirică pentru cvartet de coarde*, unde două serii parțiale de cîte șase sunete (a doua serie parțială fiind recurența intervalică a primei serii cromatice) de configurație tonală (majoră) dau naștere unui discurs (cu aspecte de montaj pe mai multe planuri) dotat cu mulțimi de repere tonale în cadrul formelor larg desfășurate. Integrarea dodecafoniei melodice în sfera tonalității substanțial extinse poate fi de altfel observată și în scena a patra din actul întîi al operei *Wozzeck*, unde o succesiune de douăsprezece sunete stă la baza celor 21 de variațiuni cuprinse într-o formă de passacaglie. Vedem aici tendința afirmativă și nedisimulată de a concilia polifonia bachiană cu forma beethoveniană, într-o manieră suverană, caracteristică artei lui Berg, întruchipată în tablourile suferinței din poematicul *Concert pentru violină și orchestră*. În contrast cu această creație subsidiar programatică apar cele trei mișcări din *Concertul pentru violină și orchestră* de Schönberg, în care prelungile cadențe ale părților extreme îmbracă un caracter ilustrativ, învăluind o seamă de trăsături tipice genului de divertimento și ascunzînd totodată diluarea severității dodecafonice și dispersarea consistenței expresioniste.

Sumara incursiune în straturile de fenomene purtate de cel de al treilea inel de evoluție a scos la iveală existența unor punți deschise către sistemele de ordine particulare celorlalte două inele. Punctele de trecere pot fi aici nenumărate și felurit motivate, conducînd la soluții nepregătite, la situații marginale și nerezolvate pe deplin, la corespondențe succesiv precizate sau la înrudiri îndepărtate, revendicînd la rîndul lor clarificări progresive sau deplasări continue într-o direcție fixată. Dinamica înnoirii în sunet, formă, specie și gen primește la sfîrșitul celui de al treilea deceniu un complement deosebit de puternic, constînd în statornicirea unei platforme moderne, în ridicarea unor contraforturi cu funcții staticizante. Îndeosebi după anul 1927 se produce o echilibrare puternic propagată în ansamblul direcțiilor interactive, o mișcare de consolidare și limpezire a cuceririlor de dată recentă. Vreme de două decenii nu se vor înregistra prefaceri cu adevărat esențiale la orizontul tehnicii de compoziție. Nicidecum nu are loc o stag-

Scanned with OKEN Scanner

nare, ci mai degrabă o lentă urcare din platformă în platformă, printr-un mers în paralele sau în sens oblic, făcut să excludă pe cît posibil deplasări în direcții contrare. Tendințele proiectate în cel de al doilea inel de evoluție înregistrează și reflectă cu fidelitate noul curs, ca de altfel și cele care se înscriu în primul inel.

Atingerea platformei anilor treizeci coincide cu stabilirea unei osmoze cuprinzătoare. Cum am mai spus, pînă la acreditarea dodecafoniei seriale și generalizarea metodei aferentă serialismul integral — în mișcarea post-webernianã, declanșată în preajma anului 1948 —, apar ca elemente relativ noi și înoitoare în dimensiunile sistematicii compoziționale moderne constituită ca atare (așadar pe fondul acumulărilor existente și al soluțiilor preconizate sau puse în perspectivă și artistic reprezentate!) doar: a) axele tonale; b) metrica variabilă; c) zonele modurilor parțiale, pentatonice, neoctaviante, variat proporționate sau selectiv cromatice; d) zona modurilor cu transpoziții limitate; e) zonele seriilor parțiale, complementare, diatonice, cu mulțimi restrînse de sunete componente, fixe sau mobile; f) efecte sonore (timbrale sau registrale) de excepție; g) atragerea unor surse sonore inedite. Deci, mai tot ceea ce se conturase pînă la încheierea perioadei în cauză se înrădăcinează în solul deceniilor următoare, iminența unor mutații structurale (sau confruntările iscate de deplasarea forțelor și de modificare a unor echilibruri întrunite) apărînd doar după anul 1948 prin dezvoltarea vertiginoasă a metodei seriale care propulsează dodecafonia la zenitul serialismului integral.

În primul și cel de al doilea inel de evoluție se produce în acest context o precipitare în lumea fenomenelor existente a unor variante în necontenită nuanțare. Conștientizării compoziționale îi corespunde în consens o centralizare a soluțiilor tehnice. Noua ascendență a principiilor de scriitură contrapunctică de factură armonică desenează aria unor liberări din constrîngeri dictate de natura progresiilor acordice. Precipitările în stil se fac expresia acestei tendințe aferentă polifoniei moderne, direcționată fie către desfășurări în voci lineare, autonome și distinct dăltuite, fie spre învăluiri și îngemănări heterofone, străbătute de filoane toarse la unison și dotate cu rezonanțe în transformare discretă. La rîndul lor atît fenomenele impresioniste, expresioniste, neoclasice și neoromantice cît și cele structuraliste sau folcloristice, aduc cu ele — prin însuși procesul înnoirii substanțiale — cîte o inevitabilă evaziune prin schematizare din hotarele stilisticii profilate; dar, finalmente, tocmai schematizările generalizante au impus de fiecare dată refaceri, lărgiri, împrospătări și simbioze.

Scanned with OKEN Scanner

Coborînd fenomenele predominante în primul și în cel de al doilea inel de evoluție, constatăm aprofundarea concordanțelor de motivație tehnică, chemate să lege aspectele neoclasice de cele neoromantice, să favorizeze o anume fuziune între contrarii estetic atenuate. Astfel se profilează caracterul unei perioade istorice cu determinații neoclasice și neoromantice. În acest sens, o perioadă în istoria muzicii, măsurată la scară mondială, pare a se încheia atunci cînd ciclul prefacerilor fundamentale, purtîndu-se în spire de largă deschidere, zăbovește într-o consolidare și precizare a formelor create, atunci cînd se instituie prin forța lucrurilor o stare de echilibru prin recunoașterea aproape generală a situației noi, temei pentru continuări sigure în spiritul unei concordanțe dialectice. De fapt, în afara excepțiilor marginale ce țin fie de zona epifenomenelor, fie de înaintări temerare în spații neexplorate, suma tuturor curentelor în arta compoziției muzicale adiacente unui interval de timp dat este egală cu modernitatea de echilibru vital, fie că — în cazul de față — proveniența forțelor formative ale muzicii moderne se află în expresionism, neoclasicism sau neoromantism, fie în folclorism sau constructivism, în muzica descriptivă, programatică sau absolută. Lucrurile se adeveresc astfel și în sfera limpezită a muzicii moderne, polidirecțională prin felul ei de a fi, deschisă atît împlinirii stilurilor personale, pronunțat sau condiționat universaliste, cît și — în egală măsură — particularizării școlilor naționale de compoziție. Forța exponențială în cuprinsul acestei deveniri se află în noua reperare a formei beethoveniene, modern reconcepută (prin subsumarea atributelor care decurg din înnoirea formei lisztiene), situată în cîmpul experienței descris de dezvoltarea și concentrarea mijloacelor de expresie, al limbajelor muzicale particularizate precum și al principiilor de construcție compozițională, reconsiderate în lumina noilor realizări.

Pe fondul fenomenelor stilistice, neoclasicismul intempestiv se transformă într-o nouă clasicitate cu inflexiuni discret romantice, iar postromantismul și neoromantismul configurează noul romantism cu puternice trăsături clasicizante. Polidirecționalitatea stilistică cunoaște astfel o reducere simțitoare spre elemente comune sau apropiate, spre interferențe și convergențe. Pe această cale se diminuează considerabil participarea sonatei de tip baroc la înnoirea cadrului arhitectonic al noii sonate, fapt ce corespunde unei creșteri în vectorul formei clasice și, în cele din urmă, puternica reliefare a formei beethoveniene și a polifoniei bachiene. Exemple ilustre pot fi văzute în creația lui Hindemith, respectiv în cea a lui Bartók. Și tot în această ordine de idei pot fi considerate multe din compozițiile mai sus enunțate, datorate unor promotori precum Stravinsky,

Scanned with OKEN Scanner

Honegger, Prokofiev, Hartmann, Ravel, Șostakovici. Îndeosebi analiza diacronică a partiturilor lui Bartók surprinde dinamica unei concepții sprijinită pe reunirea polifoniei bachiene cu legitatea formei beethoveniene. În această perioadă a sedimentărilor moderne, experiența furnizează cunoașterii știri despre limitele reale în sfera posibilităților încercate. Astfel se impune un proces de simplificare și de limpezire a modalităților compoziționale, concomitent cu o puternică reafirmare a organonului de genuri, specii și forme muzicale istoricește constituit, extins și ramificat la scara unei metatipologii moderne periclitată de dezagregare. Și tocmai de aceea, arhitectonica sonatei tinde spre o nouă clasicitate, ațintită prin intermediul unor erupții romantice care cuprind în egală măsură semne ale unui abstactionism dinamic cît și semne ale unei afectivități statice. Dar întrepătrunderile cele mai neașteptate se arată a fi din ce în ce mai categoric dominate de consensul limpezirilor. Fuga de ermetism se manifestă felurit, ea împiedică adesea complicarea trecătoare a scriiturii muzicale, însă finalitatea ei se desemnează cu claritate.

Analizele sincronice din capitolul următor vor insista asupra unor detalii caracteristice, mergînd pe firul unor partituri exemplare, de referință certă. Rezultatele vor confirma teoria inelelor de evoluție, întregind trăsăturile precizate. În această viziune, de tot mai accentuată valabilitate pînă dincolo de prima jumătate a secolului nostru, opera de artă de tipul sonatei poate fi apreciată după măsura ei interioară, din ea însăși, fără să se renunțe prin aceasta la un vast și complex sistem de comparație. Individualitatea sonatei, a noii sonate, se distinge la orizontul timpului, al marii istorii. Opera autentică nu este întru nimic îngrădită prin existența unor mecanisme relaționale. Interpretarea imanentă cedează în favoarea potrivirii lucrărilor în totalitatea laturilor și aspectelor deschise cercetării. Inserîndu-se în cunoașterea oferită de teoria compoziției, estetica sonatei surprinde mișcarea interioară care cuprinde o metatipologie în necontenită actualizare. În această lumină, marile modele care tind să devină prototipuri ale contemporaneității, ale unei modernități în avansare, oferă judecății estetice și acele criterii de valoare de care are absolută nevoie. Ceea ce ține de nobila simplitate a clasicului transpare aici într-o nouă calitate în hora unor ipostaze diferențiate și totuși strîns legate prin semnele cuprinse în teoria inelelor de evoluție. Aruncarea punților larg boltite este apanajul capodoperelor. Chiar dacă se arată mai presus de nivelul unor comparații nemijlocite, ele măsoară înălțimile treptelor de diferențiere în timp și spațiu, în expresie, arhitectonică și stil.

Scanned with OKEN Scanner

4

PROGRESII ȘI PERSPECTIVE

Soluțiile preconizate de Bartók s-au bucurat de o apreciere extraordinară. Unice în felul lor, ele au generat cu timpul nenumărate episisteme, persistente în literatura sonatei contemporane. Progresia înnoirilor tipologice cuprinde: *Cvartetul de coarde nr. 4; Concertul al doilea pentru pian și orchestră; Cvartetul de coarde nr. 5; Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă; Sonata pentru două piane și percuție*. Nici una din aceste creații nu poate fi privită numai în sine, fiecare emană dintr-o anterioritate, dezvăluindu-și însușirile în raport cu experiența istorică, cu tradițiile gîndirii muzicale creatoare. Orice desprindere din context face să scadă strălucirea invenției și formulării compoziționale, lipsind aceste modele de acele contrapunctări de planuri și situații pe care o oferă comparația, luată ca instrument al priceperii și al cunoașterii. Aceste partituri constituie cîte o unitate nepereche, refuzînd o înscriere în cicluri sau colecții de lucrări similare. De pildă cele două cvartete de coarde nu se lasă prea ușor alăturate sau necondiționat împreunate. Creațiile prezintă evidente conformații individuale, semnificînd fiecare în legea ei deopotrivă cîte o identitate abstractă și cîte una concretă, cea din urmă făcînd trimitere la gen, la genul proxim, la tradițiile aferente metatipologiei.

Bartók confirmă cultura sonatei. Clasicitatea arhitectonicii muzicale corespunde acestei atitudini constructive. De aici rezultă stabilitatea cadrului formal, acea staticitate a formei de ansamblu care ascultă de tendința de a ține în echilibru o latură extrem de complicată printr-o altă latură extrem de simplă (ceea ce nu exclude pe de altă parte ca, pe porțiuni, momentele reunite în acțiune să fie analog dezvoltate și de egală importanță expresivă); tot sub acest raport se motivează valoarea informației muzicale incorporată în structura operei de artă, acea întruchipare a unor contraste operate între categoria pregnant modernă a liricului, epicului, tragicului și sublimului. Comicul sau grotescul pierd din consistență și aplicație,

Scanned with OKEN Scanner

convertindu-se în expresii hieratice sau ascetice. Sobrietatea și severitatea comunicării artistice asigură precumpănirea epicului, adică ridicarea și potolirea unui suflu epic în care trăsăturile dramatice participă la pluridimensionarea narațiunii.

Sonata bartokiană este o creație conflictuală prin definiție. De aici vine refuzul aspectelor neobaroce, al încărcăturii și înșiruirii nonconflictuale, precum și sublimarea succesiv potențată a erpresiei, chemată să caute ciclicitatea concluziilor intermediare sau finale, recapitulative prin înseși funcțiunile lor formative în articularea întregului. Interpolarea unor microforme contrastante în cadrul macroformei unificatoare mărturisește această necesitate. Sonata se ancorează în straturile stilului fantastic, ale stilului instrumental liber (în înțelesul vremurilor clasice), transgresînd domeniile fantasiei instrumentale (considerată ca gen romantic) spre a se înscrie în sfera modernă a dramei instrumentale, a dramei de idei, creată pentru niște personaje dăltuite dintr-o bucată. Formele combinate asigură mobilitatea și imprevizibilitatea acțiunii. *Sonata pentru două piane și percuție* ilustrează această orientare, ca și cele două cvartete de coarde. Sonatele bartokiene survin și se desfășoară dintr-o anterioritate ascunsă, dintr-o matrice care nu se dezvăluie în întregul ei, premisele totului ivindu-se în culminații și concluzii recapitulative sau finale. Acestei dramaturgii îi corespund dezvoltări limitate, gradate și optimizate, ferite de mersuri pînă la capăt, sau culminații tăiate, substituite prin acumulări mutate pe alt plan, prin contraste dure și nemijlocite, prin eludarea rezolvărilor directe. Dimensiunile arhitectonice ale ciclului de mișcări precum și cele ale părților conjugate se arcuiesc în progresii care unifică în tot ceea ce ține de anacruză, cruză și metacruză, de expunere, dezvoltare și integrare reexpozitivă. Totodată însă, rezistența la travaliu a materiei tematice, ca de altfel și unitatea structurilor ritmice sau a fondului de tipuri și variante acordice, se lasă pre-estimată și pre-măsurată. Această operație este prezidată la rîndul ei de o vastă acțiune de transferare și rearticulare a valorilor tematizate (de ordin modal, ornamental, metro-ritmic, timbral) implicînd motivarea obiectivă a unor transferuri de informații artistice din popular în universal, din gregorian în bizantin, din apusean în răsăritean, din european în planetar. Noile constante de discurs corespund unor contrapunctări substanțial variabile, iar noile modele își condiționează șirul variantelor fixe sau mobile, integral sau parțial repetitive, dînd naștere unor osmoze indecelabile în autenticitatea lor artistic definitivată. Identitatea concretă a variantelor conferă

Scanned with OKEN Scanner

sistemului compoziţional acele calităţi care ţin de unitatea lăuntrică a operei de artă muzicală, de profilul reprezentativ al sonatei.

În acelaşi timp se observă dispersarea conceptului de sonată în genuri vocal-orchestrale şi scenice. Principiul sonatei moderne participă la un transfer în coordonatele dramei muzicale (transfigurată în simfonie scenică), în cele ale oratorului scenic, ale melodramei sau cantatei. Ideea sonatei nu revendică neapărat calitatea unui numen, a unui lucru în sine, ci comportă dimpotrivă întruchipări felurite. Transformările categoriale poartă ca revers o seamă de sugestii noi, integrabile în situaţii particulare. Şi tocmai acest impact stimulează gîndirea şi intuiţia creatoare. *Cantata profana pentru dublu cor mixt, voci soliste şi orchestră simfonică* (1930) de Bartók ilustrează un astfel de caz. Modernitatea concepţiei este aici exemplară, constînd în expunerea, tratarea, culminarea şi rezolvarea unui discurs de tipul sonatei, bazat pe melodia şi textul colindei româneşti, întreaga desfăşurare înscriindu-se în interiorul unei singure părţi de încîntătoare pregnanţă, simetrie şi stabilitate. Organicitatea arhitectonică a sonatei se armonizează cu forţa expresiei epice, cu vocalitatea tramei corale de aleasă distincţie şi profunzime. Pe de altă parte, *Simfonia psalmilor* de Stravinsky nu ţine sub raportul dramaturgiei de tipologia simfoniei (propriu zise în sens tradiţional), asemuindu-se mai degrabă cu cantata, ceea ce nu înseamnă că principiul sonatei nu ar fi activ în complexul celor trei părţi care cuprind un preludiu (anacruză), un bloc central (cruză), format dintr-o fugă orchestrală urmată de o fugă corală, concluzia dublei fugi generînd un final imnic (metacruză) care reuneşte în sinteză motivele înscrise în trasee anterioare. Forma de ansamblu a compoziţiei nu dezice în esenţă principiul sonatei, al arcuirii într-o singură parte supraordonatoare. Stravinsky întăreşte el însuşi această idee (în: *Chronique de ma vie*, Paris 1935, în două volume), afirmînd că a vrut să creeze un totorganic, fără să se folosească de schemele uzuale, dorind să păstreze totuşi ordinea periodică prin care simfonia se deosebeşte de suită, aceasta din urmă constînd doar în înşiruirea unor piese de caracter diferit. Precizarea lui Stravinsky atinge miezul problemei, vizînd ordinea periodică a sonatei. Şi tot în această accepţiune, tragedia lirică *Oedip* de Enescu se oferă contemplaţiei ca o uriaşă sonată întruchipată într-o simfonie scenică, precum opera (neterminată, concepută în anii 1930—1932) *Moses und Aron* de Schönberg conturează ciclul unei sonate-simfonii în cinci părţi, cuprinzînd forme de dublă fugă, de rondo, forme variaţionale, întrepătrunderi şi juxtapuneri multiple care ţin de na-

Scanned with OKEN Scanner

tura istorică a conceptului de simfonie și, implicit, de motivația modernă a conceptului de sonată.

Metatipologia sonatei pretinde prin urmare respectarea întocmai a principiului unității tematice, organic extins asupra întregului ciclu de mișcări. Astfel sînt date progresiile moderne și perspectivele actuale în scurgerea timpului. Opțiunile converg în direcția acreditării tipului modern de sonată, orientat după un gen proxim fie de natură clasică, fie de natură preclasică. Imagistica sonoră cunoaște precumpănirea desenului, a contururilor clare care se prelungesc în jocul culorilor, al armoniilor saturate dar mai discret aplicate. Ciclul de sonată se poate arcui „în spiritul concertelor lui Mozart și Saint-Saëns, senin și briliant", ca în *Concertul pentru pian și orchestră, în Sol major* de Ravel, dar se poate comprima și într-o singură parte boltită, ca în *Concertul pentru pian și orchestră* — mîna stîngă — de același autor. Aici, discursul schițează forme fin articulate care evocă, poate, arta unor maeștri preclasici precum Couperin. În alt context stilistic, lucrările lui Stravinsky denotă observarea unor „scheme uzuale", arhitectonic redimensionate și expresiv reinvestite prin reliefarea virtuoz concertantă a laturilor care țin de „ordinea periodică" a lucrurilor. În cele două arii lente (încadrate de o toccată și de un capriccio) care formează părțile centrale din *Concertul pentru violină și orchestră,* reperele pot fi căutate în arta instrumentală a unor corifei ca Bach, Weber și Ceaikovski, asperitățile neoclasice compensîndu-se cu trăsături neoromantice, sublinate în cantilenele lente. Aspecte improvizate similare pot fi sesizate în *Capriciul pentru pian și orchestră,* de structură tripartită, aproximabile unor forme polistrofice de sorginte poetică, prezente într-un ciclu de mișcări realizat prin referire la tipologia weberiană de Konzertstück. În cele două egloge din spectacularul *Duo pentru violină și pian* transpar sugestii venite din arta violoniștilor preclasici italieni, contrastante față de scriitura expusă și gradată în giga și în ditirambul care conferă ciclului cadrul necesar, mai degrabă de sonată decît de suită. Unificarea se face aici la nivelul conexiunilor armonice, al formulelor melodice și al motivelor ritmice inserate în subtext, în osatura formală. Măsura în care un inovator și experimentator ca Stravinsky, atît de abil și versat în tratarea neconvențională și șocantă a unor modele de scriitură veche (de la Pergolese la Carl Philipp Emanuel Bach) se adîncește în lumea ultimelor sonate pentru pian de Beethoven, poate fi văzută în partea finală — Fuga — din fremătătorul și motoricul *Concert pentru două piane.* Variațiunile urmate de monumentala fugă (dar și de o piesă de gen și de caracter precum Nocturna)

Scanned with OKEN Scanner

participă în fond la tipologia beethoveniană a sonatei libere, învecinată la scara epocilor cu fantasia, cu ciclul de piese contrapunctice alternate cu momente de virtuozitate cu profil de capriccio. Anticipațiile unui Scarlatti reînvie în spiritul noii sonate, în care accentele beethoveniene (și traseele cromatic întortochiate de aceeași proveniență) ca și structurile weberiene capătă semnificații ordonatoare pe plan arhitectonic. În același timp crește importanța acordată dezvoltărilor interioare, unificatoare la scara întregului ciclu de mișcări, importanța confesiunii lirice în ansamblul unor tipuri de sonată de filiație clasic-romantică, modern obiectivate sub raportul facturii instrumentale concertante sau camerale. Schema marii sonate comportă înmulțirea elementelor tematice reunite în expoziții prelungite și dotate la rîndul lor cu varieri sau dezvoltări interioare, precum și sporirea unor reprize secunde. Acest proces de complicare aparentă sugerează mai degrabă o tendință de simplificare a marii linii care traversează partea sau întregul. S-ar putea lua în considerație un fenomen mai general, corespunzînd transfigurării sau idealizării arhitectonicii clasice, incluzînd valori aferente poeticii sonatei clasice și problematicii sonatei romantice. Libertatea formelor ascultă în principal de combinarea sau suprapunerea unor principii de ordinul sonatei bitematice (sau monotematice sau politematice), al variațiunii continue, al sonatei-rondo cu inserții contrapunctice. Expunerile iau tot mai mult forma (și funcțiunea formativă) unor anacruze, dezvoltările, amplificările sau desfășurările multiplane semnificînd atingerea și adîncirea unor cruze, pe cînd reprizele și concluziile culminante ca și cele finalizatoare îmbracă aspectul și rolul unor metacruze totalizatoare. În acest sens pot fi apreciate creații atît de diferite ca de exemplu: *Concertele pentru pian și orchestră, nr. 4* și *nr. 5* de Prokofiev; *Sonata a treia pentru pian* și *Sonata a doua pentru pian și violoncel* de Enescu; *Sonata a treia pentru violină și pian* (1935) și *Muzica de conrert pentru pian, alămuri și două harpe* de Hindemith; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Honegger; *Simfonia a cincea* de Șostakovici; *Simfonia a treia* de Roussel; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Bax; *Simfonia a patra* de Ralph Vaughan Williams; *Concertul al doilea pentru pian și orchestră* de Bartók.

Astfel de considerații pot continua încă mult, dar se pot și pierde în nemărginit, dacă nu încercăm să cuprindem evoluția lucrurilor într-un model potrivit. Drumurile deschise de foarte multe analize sincronice, întreprinse în prealabil și notate în volumele dedicate muzicii simfonice și muzicii de cameră, sugerează aglomerarea fenomenelor în două cîmpuri principale de polari-

Scanned with OKEN Scanner

tate opusă, complementare totuși în practica compoziţională curentă şi cu atît mai mult pe versantele devenirii de-a lungul unor perioade îndelungate. În această situaţie şi în strînsă legătură cu evenimentele puse în perspectivă de ceea ce am numit a fi platforma anilor treizeci, formulăm două teoreme referitoare la sistematica sonatei moderne şi contemporane, două teoreme care conţin termenii unei alternative de neocolit, clarificatoare prin caracterul lor sintetic. Lumea sonatei putea fi scindată prin supremaţia atinsă de una din cele două soluţii posibile în logica înaintării prin înnoire şi consolidare. Datele nu s-au schimbat prea mult de atunci încoace (cu toată întrepătrunderea sau încrucişarea temporară a contrariilor marcate), progresiile urmînd în fond perspectiva oferită de renaşterea sonatei. Teoremele pot lua deci următoarea înfăţişare:

I. Dacă o sonată modernă sau contemporană corespunde unui tip (sau gen proxim) statornicit şi recunoscut ca atare (în şirul modelelor posibile dar nerepetabile întocmai sub raportul construcţiei şi semnificaţiei artistice) iar fiecare element constructiv se adevereşte a fi expresia unor dezvoltări tematice concordante şi convergente în sistemul funcţiilor active pe plan arhitectonic, atunci această sonată reprezintă şi reflectă un moment particular şi distinctiv în dimensiunile continuităţii istorice şi stilistice universale, putînd fi receptată şi interpretată în consecinţă.

II. Dacă o sonată modernă sau contemporană este concepută ca o creaţie autonomă, în exclusivitate în sine legitimată ca expresie spontană a propriului ei fel de a fi (pe care nu îl împarte cu nici o altă compoziţie de acest profil, negarea apriorică a unui anume gen proxim coincizînd cu nerecunoaşterea altor diferenţe specifice, luate ca suporturi ale unor eventuale semne de înrudire recognoscibile), pretinzînd statutul unui model de excepţie certă iar fiecare element cuprins poate suscita dezvoltări sau varieri tematice (precum şi infratematice sau paratematice) discordante şi divergente în sistemul (relativizat al) funcţiilor active pe plan arhitectonic, atunci această sonată tinde să marcheze o valoare poziţională aparte, un moment de discontinuitate, mulţimea singularizărilor şi dislocărilor efectuate condiţionînd la rîndul lor alte modificări în lanţ, caracterizate şi legitimate în virtutea unei alte sau noi tradiţii, a unor fundamentări teoretice elaborate a posteriori şi substituite prin urmare.

Realitatea metatipologiei de genuri, specii şi forme muzicale, întemeiată pe arhitectonica sonatei moderne şi contemporane, poate fi exemplificată — în complexitatea şi concreteţea ipostazelor simfonice, concertante şi camerale — prin referire la aceste două

Scanned with OKEN Scanner

teoreme fundamentale. Invenţia şi experienţa compoziţională operează în interiorul acestor emisfere interdependente şi interactive după loc şi timp. În această înţelegere a rosturilor putem pune în lumină atît progresiile cît şi perspectivele adiacente perioadelor următoare, suind mai întîi spre platforma anilor patruzeci pentru a merge apoi mai departe. Importanţa constantelor şi jocul variabilelor de ordin arhitectonic, stilistic, tipologic şi estetic se vor accentua pe fundalul acestui tablou sinoptic, subliniind direcţionalitatea unor demersuri creatoare particular motivate şi diferit nuanţate, atestînd ceea ce ţine cu precădere de o nouă înscriere în clasic sau de o nouă precipitare în romantic.

Înainte de a da curs unor expuneri gradate pînă către cota anului 1947, implicînd observarea evenimentelor configurate în cele trei inele de evoluţie, se cuvine să oglindim pe scurt unele fenomene ivite în dimensiunile gîndirii despre muzică. Una din cărţile care redă ceva din pulsul epocii în formare este *Stilwende der Musik* (Mainz 1934) de Ernst Pepping. *Schimbarea stilistică a muzicii,* noile întorsături luate de arta sunetelor în varietatea momentelor cruciale, prezente în actualitate, preocupă compozitorii de toate orientările stilistice. Şi tocmai această actualitate dinamică este bogată în teme majore. Acelaşi ţel îl urmăreşte şi Hindemith în secţiunea finală a primei părţi teoretice din scrierea *Unterweisung im Tonsatz* (Mainz 1937), în mult observata *Iniţiere în compoziţie.* Hindemith elaborează în fond o metodă prin care analiza este investită să cuprindă „muzica tuturor stilurilor şi a tuturor timpurilor". Modulul de pornire care traversează întreaga construcţie teoretică — şi care subsumează tot ceea ce ţine de articularea elementelor necesare disecării mecanismelor angrenate în structura operei de artă muzicală — este de natură estetică. Hindemith consideră (la începutul secţiunii a şasea, care face obiectul unor analize aplicate, simple, combinate sau generale, întemeiate pe datele noii metode): „Partitura unei compoziţii constituie numai redarea unui meşteşug aferent *operei de artă,* operă al cărei farmec nu constă atît în precizia ştiinţifică a întruchipării, cît mai cu seamă în capacitatea acesteia de a trezi în sufletul auditorului — odată cu emoţia artistică propriu zisă — înţelegere precum şi un oarecare grad de apreciere a celor audiate. Chiar şi în cazul celei mai perfecte înţelegeri de structură a operei de artă, aprecierile auditorilor nu vor coincide niciodată pe deplin." În această viziune, Hindemith opune prin înşiruire exemple dintre cele mai contrastante, în sine convingătoare dar şi concludente în privinţa principiilor de analiză strîns conjugate, selectînd din marea

Scanned with OKEN Scanner

istorie a muzicii culte un coral gregorian (Dies irae), o invenţiune la trei voci (de Bach) şi un preludiu care fascinează încă spiritele (anume cel la *Tristan şi Isolda* de Wagner), pentru a ajunge în urma acestor vaste salturi în timp şi peste epoci la prima parte din *Sonata pentru pian* de Stravinsky, la *Piesa pentru pian, opus 33 a*, de Schönberg. Încheierea stăruie asupra analizei generale la *Mathis pictorul* de Hindemith. Concordanţa mijloacelor de interpretare este revelatoare, fiindcă Hindemith uneşte sub un singur arc de uriaşă deschidere ceea ce aparţine de negura timpurilor şi ceea ce ascultă de ultima oră, de noutatea artistică obiectivată. Criteriile acestei metode de analiză, universală în legea ei şi în principiu aplicabilă muzicii tutuor stilurilor şi timpurilor, rezidă în: reperarea naturii sunetului; studiul semnificaţiei, al valorii armonice şi melodice a intervalelor; mişcarea în înlănţuirea acordurilor; urmărirea povîrnişului armonic (conceptul hindemithian de *harmonisches Gefälle* referindu-se şi la înclinaţiile pantelor tonale, la coincidenţele materiale ale modulaţiei în interiorul unor progresii definibile dar variat interpretabile după caz); observarea raporturilor de înrudire, active în formarea cercurilor tonale, în cuprinderea modulaţiei, a aspectelor de atonalitate şi de politonalitate, a sunetelor străine de acord; sublinierea corelaţiilor acordice; progresia de trepte a melodiei *(Stufengang,* conceptul vizînd în particular mersul melodiei concordat cu progresiile fundamentalelor acordice, în contextul unor desfăşurări armonice extinse). Această concepţie aparţine unui teoretician şi practician aflat într-o situaţie avansată, expusă şi observată pe plan internaţional, care scrie editorului: „Puteţi să afirmaţi liniştit că tot ceea ce am compus poate fi în întregime explicat din punct de vedere armonic, ca şi oricare altă muzică". Accentuînd organicitatea cunoaşterii analitice, Hindemith ţine să sublinieze în aceeşi scrisoare (din martie 1935): „Aş mai adăuga că eu însumi sunt de părere că muzica mea a ieşit de vreo şase ani din stadiul experimentării, iar pentru o justă apreciere a intenţiilor mele ar trebui să se ţină seamă în primul rînd de muzica acestui interval de timp." Această precizare nu implică o negare a creaţiei anterioare, ivită în fazele succesive ale producţiei cu subsensuri experimentale, virtual încheiate în jurul anului 1929. Hindemith excelase în lucrările sale „camerale" printr-o muzică anti-romantică, non-conformistă, nesentimentală, motorică, concertant obiectivă, oarecum abstract-conflictuală (prin natura tematicii muzicale pregnantă prin măsurata ei elementaritate) şi totodată para-tipică prin neparticiparea principială a „sonatelor" la un anume gen. Mişcările acestor sonate nu se constituie în părţi autonome; totodată ele evidenţiază

Scanned with OKEN Scanner

de regulă păstrarea unei singure dispoziții (Stimmung) predominante, chiar dacă felul tratării variază în jocul diferențiat al unor voci lineare, cu precădere ritmic articulate și cinetic investite. Aceste trăsături se netezesc, se armonizează, se modifică în favoarea unei cuprinderi mai largi. Teoria sonatei sesizează tocmai această re-orientare progresivă în direcția unui gen proxim lipsit de contingențe baroce. Atenuarea mecanicității este aici efect de consecință. La loc de excepție apar trăsături descriptive și evocatoare, ca de pildă în *Sonata pentru pian* (din 1936), scrisă sub impresia poeziei *Der Main* de Friedrich Hölderlin. Ciclul de mișcări urmărește o problematică artistică mai complex motivată, fapt care permite și legitimează atît înscrierea simfoniei în operă cît și extragerea simfoniei din operă, situație ilustrată prin relația existentă între opera *Mathis pictorul* (1934—1935) și simfonia *Mathis pictorul* (1934). Nu putem vedea aici doar elementele unei suite orchestrale în caracterul unor poeme simfonice. Acest epos se împlinește în ethos, într-o unitate aproximată muzicii absolute în frumusețea sensurilor programatice care participă în cele din urmă la acel tip de sonată liberă care reunește cultura suitei și a sonatei, conferindu-le aspecte moderne, organice, staticizate, adică echilibrate prin valorificarea sistematică a punctelor de confluență. Teoreticianul Hindemith este cel care dimensionează căile acestei evoluții substanțial novatoare, conferind „operei de artă muzicală" noi înțelesuri dar tradițional motivate. Creatorul de muzică lasă să se vadă ceea ce se petrece în „micul univers al atelierului". În această ordine de idei,la cumpăna dintre prima și cea de a doua jumătate a secolului, Hindemith va spune: „Ceea ce îl preocupă pe un compozitor în cel mai înalt grad constă în firea și în posibilitățile tehnice ale mișcării melodice și armonice". În această perspectivă se clarifică transformările operate la orizontul conceptului de sonată, fiindcă toate înnoirile posibile pleacă în fond de la aceste elemente fundamentale, particulare oricărui discurs muzical.

Sub acest unghi putem aprecia considerațiile estetice făcute de Ernst Kurth în volumul *Musikpsychologie*, pe care l-am enunțat mai înainte. Vom stărui așadar asupra unei luări de poziție față de orentările estetice afirmate la începutul anilor treizeci. Semnificativ este faptul că autorul se distanțează de teoria lui Hugo Riemann, după care „activitatea audierii" ar fi de natură pur intelectuală. Kurth pleacă de la premisa după care în discuție se află sub raport estetic conținutul artistic, pe cînd sub raport psihologic (deci și tehnic) se impun condițiile date în care se manifestă și se desfășoară acest conținut: „Estetica urmărește și caută înainte de toate drumurile simțirii de care este legat acest conținut, iar astfel se apropie

Scanned with OKEN Scanner

de un complex de aspecte, de firea căruia ascultă desigur o forță sugestivă și o caracteristică adesea particulară, dar și o anume stare de nediferențierea, întrucît din înfăptuita sa reprezentare în unitate, componentele individuale nu se lasă desprinse decît fortuit" (op. cit., pag. 57).

Într-o fază în care factorii și elementele discursului muzical fac obiectul unor scientizări împinse la limită, Kurth infirmă „drumul înșelător de a impune cu sila pur și simplu legile de gîndire raționaliste fenomenelor fundamentale iraționale ale muzicii", precizînd: „Construcții pur raționale nu există în muzică, ci doar o intervenție sau angrenare a gîndirii în evenimente fundamentale intuitive". La rîndul lor, evenimentele ce se petrec pe plan involuntar sau instinctiv pot purta sensuri ordonatoare: „Din impactul irațional al evenimentelor psihice nu se cere dedusă tendința către haos, ci spre cosmos. (...) Dimpotrivă, întreaga portanță și forță a intelectului organizator iese abia astfel la iveală. Tocmai gîndirea ar fi o chestiune destul de superficială dacă evenimentele intuitive ar fi lăsate în afara observației, cu care urmează să se confrunte, să intre în dezbatere (op. cit., pag. 44—45). În contextul delimitării domeniilor subsumate sau învecinate psihologiei muzicii se produce o inevitabilă revenire la psihologia sunetului, care „cercetează =apercepția= (adică toate momentele de percepere a) sunetului, și anume în chip experimental în majoritatea cazurilor" ... Psihologia sunetului poate fi redusă la trăsătura ei cea mai generală: „Ea caută pretutindeni granița dintre ultimul, cel mai fin moment corporal și primul, cel mai primitiv moment de conștiință". De aici se poate conchide că: „În cazul tuturor fenomenelor în parte, analiza și comparația vor să conducă mereu înapoi la cauze". (op. cit., pag. 48—50). Aceste precizări (făcute public în anul 1931) nu ar atrage prea mult atenția asupra lor dacă nu am ști că tocmai în acel timp teoria compoziției era intens marcată de moderne orientări normative, de varietatea unor concepții normative intrate în conflict cu datele cunoașterii empirice precum și cu valorile purtate de însușirile talentului. Criza instalată se motiva prin atingerea limitelor de conștientizare a materialului sonor. Aspectele principale ale discursului muzical de ordin melodic și armonic au putut fi caracterizate prin însăși natura sunetului muzical, a înrudirilor existente și active între sunete, generatoare de efecte unitar interpretabile ca atare. Ceea ce se arăta a fi încă necuprins și nerezolvat sub raport sistematic și lipsit de echivoc ținea în această situație de fenomenul ritmic, mai exact de importanța aspectelor ritmice în desfășurarea formelor, a discursului muzical în temporalitatea dimensiunilor arhitectonice. Cum realizarea compozițională pre-

Scanned with OKEN Scanner

supune existența unui plan ritmic-formal pe lîngă cel armonic-tonal, teoria compoziției este nevoită să insiste în vederea elucidării fenomenelor ritmice, reperate în totalitatea și în multiplicitatea acestora. De aici decurge găsirea „celei mai mici unități ritmice“ (Hindemith), aptă de a susține un întreg sistem al ritmului muzical. Cele trei domenii ale cercetării și sistematizării moderne se cheamă: ritm, melodie, armonie. Nouă este aici ordinea, întîietatea acordată fenomenului ritmic, într-o vreme în care deosebirile dintre latura ritmică și cea metrică a desfășurărilor temporale se accentuează puternic. Astfel se produce o distanțare față de cercetarea și motivarea fizică a fenomenelor sonore și o apropiere față de căile investigației psihologice în lumea datelor complexe.

În această perspectivă se deschid o seamă de punți, arcuite către orizontul esteticii care, după expresia lui Kurth, insistă asupra conținutului artistic. „Estetica urmărește pe mai departe firea și aspectele desfătării artistice însăși, cercetînd cauzele sublimului sau ale hilarului ș.a.m.d. Pentru mișcarea sufletească, pentru caracterul surescitației artistice, pentru stări ș.a.m.d. sînt pipăite căi ale elucidării, la care rezultă de la sine faptul că în vederea unor aspecte anevoie comprehensibile se caută mereu o sprijinire pe fundamente stilistice concrete. Țelul suprem îl constituie însă legile după care armonia sunetelor devine o =armonie= în sensul superior al unei echilibrări spirituale; considerațiile planează și se încrucișează mereu în jurul problemei fluctuante a =frumosului muzical=. De aici ele conduc și către domeniul unui =ethos= al muzicii; căci punctul de privire al evaluării este pretutindeni mutat în prim plan de către estetică.“ În continuare, Kurth nu întîrzie să precizeze: „Cuvîntul =estetică= (după rădăcina cuvîntului grecesc de fapt =doctrină a percepției=) este totuși multiplu extins în semnificația lui, pe alocuri aproape pînă la conceptul cercetării artistice în genere, iar ceea ce caută să atingă estetica în cele din urmă este deci ceva întru nimic mai puțin decît o analiză a evenimentului, a trăirii muzicale în general. Se obișnuiește a se defini toate aspectele care nu reprezintă nemijlocit un material faptologic istoric dat sau reguli tehnice de școală, ca aspecte estetice. (. . .) Estetica a devenit astfel o designație colectivă pentru un întreg șir de discipline. Pe de altă parte, fiecare sistem estetic se bazează în prealabil pe unul filosofic, chiar dacă uneori și în chip nemărturisit.“ În paranteză și la loc de concluzii, Kurth adaugă: „Din toate acestea nu poate să rezulte nici un repros și nici o depreciere a esteticii; este dat în firea materiei esteticii ca să trebuiască să depășească pretutindeni granițele palpabilității exacte“ (op. cit., pag. 59—60).

Scanned with OKEN Scanner

Aceste progresii ating esența problemelor în dezbatere aprinsă, într-un moment în care limanul certitudinilor se înnegurează simțitor. Estetica expresiei, a conținutului artistic nu se lasă depășită de cea a formei, într-un stadiu al evoluției în care cumpăna dintre intuitiv și rațional înclină cînd într-o parte, cînd în alta. Kurth argumentează: „Și filosofia muzicii poate fi mai mult sau mai puțin orientată psihologic; dar, în mare, este de păstrat totuși o despărțire esențială. Prima deosebire constă în aceea că psihologia este cunoaștere a faptelor, pe cînd filosofia este cunoaștere a principiilor. (. . .) Psihologia muzicii nu întreabă — cel puțin într-un sens mai restrîns, așa cum este conceput aici — ce fel de =conținuturi= exprmă muzica, ci *cum* aceste conținuturi sau în general reala fire a muzici își află expresia lor psihologică. Și acest lucru se poate exprima mai popular: filosofia muzicii întreabă *ce* se revarsă în noi, psihologia muzicii însă întreabă *cum* s-ar revărsa acestea în noi. (. . .) Actuala cercetare a cugetării spirituale, și anume nici pe departe numai știința muzicii, caută — mai însetată decît oricînd — să afle legile muzicii; prin aceasta sînt însă în cea mai mare parte degajate legi psihologice, care de bună seamă intră în concurență cu condițiile speciale ale materiei sonore, fiind și legate de ele. Dar totodată nicăieri nu iese mai distinct în evidență deosebita specificitate a materiei sonore, cu întreaga ei restructurabilitate, ca în teorie; ea este, just abordată, nu o desarticulare seacă în componente, ci cuprinde în ea cele mai intrinsece secrete“ (op. cit., pag. 62—63).

În ansamblul acestor interrelații, teoria muzicii (și implicit teoria compoziției) exercită funcțiuni de superioară cuprindere. În conștiința compozitorilor cu preocupări teoretice, a unor promotori pe tărîmul arhitectonicii sonatei moderne, demersurile și interpretările vizînd într-un fel sau altul psihologia muzicii se situează pe poziții care comunică deopotrivă cu stilistica și cu teoria muzicii. În interiorul celor trei inele de evoluție, interesul față de această problematică este în plină efervescență, dominantele noii psihologii a stilului căpătînd o importanță deosebită. Considerațiile lui Kurth concordă prin urmare cu mentalitatea timpului, cu năzuințele și dilemele muzicienilor creatori: „Psihologia muzicii trebuie să recurgă mereu la teorie în felul în care se poate reconstrui din gramatică o psihologie a limbii. Cum pe mai departe teoria oglindește fundamentalele lucruri date (Grundgegebenheiten), tot așa stilul reflectă interacțiunea și modificabilitatea istorică a acestor lucruri, astfel întregindu-se esențial tocmai materialul psihologic; căci este limpede că tocmai în felul anume în care evenimentele de bază sînt extensibile și intră între ele în concurență, se află indicii referi-

Scanned with OKEN Scanner

toare la caracterul și la modalitatea de înrîurire a funcțiunilor psihice fundamentale. Așa cum stilistica rămîne înrădăcinată în baze tehnice, reieșite și crescînd din teorie, tot așa și psihologia muzicii se deschide mereu unor întrebări estetice, introducîndu-se între aceste două domenii. Dacă deci modalitatea de cuprindere a psihologiei muzicii trebuie să descrie o trecere de la enumerarea unor exterioare caracteristici de stil la o psihologie a stilului propriu-zisă, aceasta trebuie să se sprijine pe trei elemente. Ea trebuie mai întîi să recunoască caracteristicile de stil, cele tehnice înseși, ca expresie a unor funcții psihologice predeterminate, să conducă pretutindeni înapoi la acestea. Pe mai departe, ea trebuie să recunoască conlucrarea lor în sensul unei unități structurate, care formează din particularitatea ei psihică imaginea generală tehnică. În al treilea rînd însă, pentru a dobîndi într-adevăr sensul ei istoric, psihologia stilului trebuie să cerceteze, mai presus de cele arătate, această imagine de ansamblu și toate detaliile sale, ținînd seama de corelația mai largă cu dispoziția psihică generală a timpului respectiv, indiferent dacă muzica le oglindește într-un paralelism distinct, sau dacă se extrage din acesta, sau dacă chiar reprezintă contradicții față de simțirea și gîndirea de alt fel; (căci fiecare curent general poate conține contracurente și zăgăzuiri, mai cu seamă în acele adîncimi în care se petrece simțirea muzicală). Abia odată cu aceste lărgiri, modalitatea de contemplație istorică trece de la o simplă constatare a tabloului stilistic la o cuprindere dintr-un complex general spiritual, la cuprinderea construcției istorice particulare a tabloului stilistic“ (op. cit., pag. 65).

Revenind la propunerea unor expuneri gradate pe planul gîndirii muzicale, urmărim în cele ce urmează spațiul curb al progresiilor și perspectivelor descris de cele trei inele de evoluție. Înaintarea se face deci în direcția platformei stilistice a anilor patruzeci. Evenimentele se succed aici cu repeziciune, atestînd periodicitatea fenomenelor de congruență pe versantele voinței de stil. Acest excurs în timp îndrituiește de asemenea pluralizarea razelor de observație, concertate în estetica sonatei. Reînnoită în substanță și cristalizată în formă, ideea călăuzitoare a sonatei se actualizează în straturile unor desfășurări consecvente.

În decursul deceniului pe care îl supunem observației, arhitectonica ciclului de sonată este supusă unor precizări și stabilizări definitorii. Ritmul interior al arhitectonicii imprimă acesteia profilul distinct, neconfundabil, sădit într-un tonus unificator. Ciclul de mișcări tinde spre eliminarea unor caractere incompatibile. Contrapunctările de planuri și de situații, de momente con-formative și complementar-contrastante ascultă de extensiile primite de la acest ritm

Scanned with OKEN Scanner

interior. Intensificarea acțiunii, a discursului muzical, mărturisește întocmai această tendință de reliefare a semnificației spațiale cuvenită ritmului, fără să implice diminuarea celei temporale. Momentul intenționalității ritmice impulsionează nu numai desfășurarea temporală ci cuprinde în grade substanțial crescute însăși dimensiunile spațiale ale imaginii fonice, ale construcției etajate. Ritmul spațial se accentuează ca element al adunării, al cuprinderii și delimitării în formă arhitectonică, al sublinierii și clarificării formative. Luat ca principiu activ de ordine și de reprezentare în formă, ritmul spațial corespunde exigențelor statuate de un discurs muzical care se vrea obiectivat, integrat în fenomenul de ansamblu al piesei respective și înțeles ca o valoare de reper la scara întregii desfășurări. În contextul contrapunctărilor de planuri și de situații, ritmul spațial întruchipează funcții de grupare, articulare și alternare a entităților de discurs, conferind acestora mișcarea particulară prin care se diferențiază la rîndul lor, prin care se afirmă la orizontul regularității și uniformității marii forme, a totalității artistic finite. Multistratificarea funcțiilor exercitate de factorul ritm se cere gîndită ca efect al aprofundării laturii spațiale, proprie conceptului de ritm, încrustat cu o multiplicitate de sensuri și accepțiuni. În literatura sonatei moderne se confirmă de atîtea ori faptul că aspectele spațiale ale ritmului impun curgerii stavila necesară, convertind o „dinamică imanentă" (Riemann) într-o statică condiționată, compozițional făurită în suma mișcărilor adiacente. Micșorarea treptată a importanței acordată desfășurărilor compact motorice și mărirea progresivă a semnificației atribuită desfășurării poliritmice, în care energiile muzicale cinetice ca și cele potențiale melodice și armonice se răsfiră în configurații nuanțat spațializate, furnizînd un mănunchi de indicii indubitabile. Noua direcție luată este cu atît mai relevantă, cu cît ea se conjugă cu impunerea și totodată cu stabilizarea definitivă a unor moduluri variabile de semiton, ton, terță mică în aria de cuprindere a modalismului modern. Sistemele modale sintetice participă nemijlocit la ordonarea spațială a valorilor de ritm.

Pe de altă parte, îmbinarea în simultaneitate a celor două dimensiuni principale aferente conceptului de ritm muzical conduce în arhitectonica sonatei moderne la aplicații particulare ale unui principiu clasic, de ordinul arhitectonicii muzicale în expresia ei cea mai generală. Traversînd epocile, de la Momigny (1806) la Riemann, marcînd deci teoria compoziției în ansamblul disciplinelor adiacente, principiul anacruzei se adeverește din nou a fi un principiu de bază al articulării motivice și al constituirii în formă. În consecință, principiul anacruzei poate fi extins asupra mai multor entități conexate, mai mici sau mai mari, asupra unor părți întregi

Scanned with OKEN Scanner

sau grupuri de mișcări. Anacruza oferă și asigură deschiderea asupra totului, ea pune în perspectivă necesitatea și legitimitatea artistică a unei metacruze concluziv unificatoare. Anacruza poate fi suportul variațiunii continue, punctul de plecare al unor transformări calitative și cantitative nemărginite dar potrivite datelor expuse. Precizarea lui Riemann capătă noi înțelesuri: „Caracterul anacruzic al motivelor nu este numai o formă posibilă, ci constituie punctul de plecare propriu zis, forma originară a întregii vieți muzicale". Rememorînd această frază, modelată prin studiul formei beethoveniene și demonstrată prin exemple eminamente beethoveniene, conștientizăm și recursul din ce în ce mai insistent la atributele formei clasice, de expresie beethoveniană. Marea sonată și sonata liberă, de specificitate beethoveniană, propun modele arhitectonice arhetipale, bazate pe analogii temporal-spațiale finite în simbioze de exemplară modernitate în care ritmul interior al devenirii guvernează desfășurarea discursului muzical la scara întregului ciclu de mișcări. Această orientare a fost pusă în perspectivă de Wagner, după cum vom vedea din mai multe fragmente extrase din scrierile sale.

Ritmul interior concură în această viziune în cuprinsul ciclului modern de sonată la particularizarea unor discursuri muzicale pronunțat obiectivate, de expresie și construcție lăuntrică preponderent lirică, epică, dramatică, tragică, solemnă, specificate în ipostaze simfonice, concertante și camerale. Modernitatea acestui ritm interior este de ordinul evidenței. Sonata modernă cîștigă astfel dominanta ei internă, extrem de clar definită cînd ne gîndim la creații datorate unor Bartók, Enescu, Hindemith, Prokofiev, Șostakovici, de pildă. Această constantă, atît de clar marcată compozițional, traversează și unifică părțile întregului, oricît de diferite în aparență, intercondiționate prin acordajul fin al ritmului interior, nicidecum independente sau arbitrar împreunate. Factorul volitiv îmbracă aici funcții conceptual constructive.

Noua tipologie de sonată se distanțează prin urmare considerabil față de tipologiile mai vechi, în care criteriile de recunoaștere și clasificare relativă pot fi cele aproximate specificației introdusă de Schiller prin perechea de simboluri definind componenta naivă și cea sentimentală, clasică și romantică a operei de artă. Și tot în scrierile sale estetice, Schiller a formulat postulatul unei a treia constante atitudinale, enigmatică în eventualitatea ei atemporală. Triada lui Diltey, inspirată din acest fond, a fost extinsă în epoca exploralismului polidirecțional la tipologii fundamentale, caracterizate sub raport static (clasic), extatic (romantic) și expansiv (expresionist sau constructivist în accepțiunea noului obiectivism). Structurile tipologice fundamentale depășesc în aria sonatei mo-

Scanned with OKEN Scanner

derne aceste îngrădiri, evidențiind nu numai felul de a fi al personalității creatoare și experiența compozițională dobîndită prin edificarea operei (reale) de autor, ci și constantele comune unor grupe de lucrări diferite, convergente pe plan arhitectonic în ideea unor categorii larg cuprinzătoare, substanțial variabile și creator combinabile, reprezentînd natura unor soluții și atitudini lirice, epice, dramatice, tragice, solemne, în concretețea realizărilor artistice care ordonează acordajul spiritual al constantelor personale cu predicatele constantelor generale. Metatipologia de genuri, specii și forme muzicale de contingența sonatei moderne și contemporane este expresia acestei expansiuni în diferențiere și ramificare multiplană, propulsată în vectorul ritmului interior, al unui ethos muzical de motivație psihică, în dimensiunile căruia rațiunea însoțește sentimentul, conferindu-i grai și putere de comunicare artistică.

Mersul lucrurilor denotă instalarea unei acalmii, prelungă și bogată în efecte de consecință. Precipitările în stil fac loc unor sedimentări în stil iar dispersările anterioare cedează în fața unor condensări gradate. Psihologia stilului poate pune în evidență varietatea tendințelor de armonizare în stil, de decantare în clasic, în echilibru. Stilurile personale nu se conturează în afara unor afinități elective, făcute să accentueze apartenențe la curente, la școli sau la filiații care actualizează muzica unor epoci și secole mai îndepărtate. Ceea ce se diminuează puternic și oarecum constant pare să țină de tipologia expansivului, pe cînd tipologia extaticului se arată a fi mai flexibilă, poate chiar în întîrziere sub raportul afluxului în static.

Inelul I se definește în consecință prin: *Concertul pentru violină și orchestră* de Béla Bartók; *Concertul pentru pian și orchestră* de Arthur Bliss; *Concertul în Mi bemol major — Dumbarton Oaks — pentru orchestră de cameră* de Igor Stravinsky; *Cvartetul pentru pian, clarinet, violină și violoncel* de Paul Hindemith; *Cvartetul de coarde nr. 3* (Pastorală; Fantasie; Fugă) de Leo Weiner (1938); *Simfonia a șasea, în si minor, opus 45* de Dmitri Șostakovici; *Concerto funebre, pentru violină și orchestră de coarde,* de Karl Amadeus Hartmann; *Concertul pentru violină și orchestră* de Paul Hindemith; *Divertimento pentru orchestră de coarde* și *Cvartetul de coarde nr. 6* de Béla Bartók; *Sonatina pentru pian, în Fa diez,* de Hans-Georg Burghardt (1939); *Simfonia în Do* de Igor Stravinsky; *Simfonia în Mi bemol* de Paul Hindemith; *Simfonia în Do, opus 46* de Hans Pfitzner; *Simfonia în La* de Ildebrando Pizzetti; *Concertul pentru orchestră* de Zoltán Kodály; *Concertul pentru violină și orchestră* de Adam Haciaturian; *Concertino pen-*

Scanned with OKEN Scanner

tru violoncel și orchestră de coarde, opus 60 de Willy Burkhard; *Sonata pentru violină solo* de Arthur Honegger; *Sonata bizantină pentru violoncel sau violă solo* (Preludiu; Passacaglia; Final) de Paul Corstantinescu; *Cvartetul de coarde, în Do,* de Fritz Reuter; *Sonata a șasea pentru pian, opus 82* de Serghei Prokofiev; *Cvintetul pentru pian, două violine, violă și violoncel, în sol minor, opus 57* de Dmitri Șostakovici; *Cvintetul pentru pian, două violine, violă și violoncel, în la minor, opus 29* de George Enescu (1940).

Odată cu atingerea unor momente de vîrf, reliefate și prin cele două capodopere ale sonatei în cvintet, unice ca valoare și semnificație în literatura muzicală modernă, enumerarea simte nevoia unui răgaz. Dar înșiruirea continuă cu: *Simfonia a șaptea, în Do major, opus 60* de Dmitri Șostakovici; *Simfonia a doua* de Arthur Honegger; *Cvartetul de coarde pe teme kabardine și balcare, nr. 2, opus 92* de Serghei Prokofiev; *Cvartetul de coarde în Re major, opus 25* de Benjamin Britten (1941); *Simfonia a patra, pentru orchestră mare, opus 42* de Max Butting; *Sonata pentru pian la patru mîini* de Harald Genzmer; *Sonata pentru pian, opus 21* de Mihail Jora (1942); *Concertul pentru orchestră* de Béla Bartók; *Simfonia a cincea* de Ralph Vaughan Williams; *Concertul pentru coarde, pian și percuție* de Alfredo Casella; *Sonata în Re pentru pian la patru mîini* de Harald Genzmer; *Sonata pentru violină și pian, în sol minor, opus 33* de Karl Höller; *Cvartetul de coarde nr. 5* de Paul Hindemith; *Sonata pentru flaut și pian, opus 92* de Serghei Prokofiev (1943); *Sonatina nr. 1 pentru 16 instrumente de suflat* de Richard Strauss; *Trio pentru violină, violoncel și pian, în do minor, opus 34* de Karl Höller; *Trio de coarde opus 105* de Florent Schmitt; *Sonata pentru violină și violoncel, opus 50* de Marcel Mihalovici; *Trio cu pian, opus 67* de Dmitri Șostakovici; *Sonata pentru violină solo* de Béla Bartók; *Cvartetul al doilea pentru pian, violină, violă și violoncel, în re minor, opus 30* de George Enescu (1944).

Faza următoare reunește: *Simfona în trei mișcări* de Igor Stravinsky; *Simfonia a noua, opus 70* de Dmitri Șostakovici; *Mica simfonie concertantă pentru cembalo, harpă, pian și două orchestre de coarde* de Frank Martin; *Concertul al treilea pentru pian și orchestră* și *Concertul pentru violă și orchestră* (întregit de T. Serly) de Béla Bartók; *Cvartetul de coarde nr. 6* de Paul Hindemith; *Cvartetul de coarde în Do major, opus 45* de Benjamin Britten; *Sonata a doua pentru pian* de Dmitri Kabalevski (1945); *Simfonia a treia — Liturgica* de Arthur Honegger; *Simfonia a doua — Adagio* de Karl Amadeus Hartmann; *Symphonia serena* de Paul Hindemith; *Concertul în Re,* pentru orchestră de coarde de Igor Stra-

Scanned with OKEN Scanner

vinsky; *Sinfonietta nr. 1* de László Laytha; *Sonata a treia pentru pian, opus 46* de Dmitri Kabalevski; *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Adam Haciaturian (1946); *Simfonia a patra — pentru orchestră de coarde* — de Karl Amadeus Hartmann; *Cvartetul de coarde nr. 1* de Pál Járdány; *Cvartetul de coarde opus 112* de Florent Schmitt; *Concertul pentru cvartet de coarde* de Paul Constantinescu; *Sonata a noua pentru pian, opus 103* și *Sonata pentru violină solo, opus 115* de Serghei Prokofiev (1947).

Inelul II se conturează prin: *Concertul pentru două orchestre de coarde, pian și timpani* de Bohuslav Martinú; *Concerto a trè pentru pian, violină, violoncel și orchestră* de Gian Francesco Malipiero (1938); *Simfonia nr. 1 pentru orchestră mare* de Darius Milhaud; *Sonata opus 19 nr. 1 pentru oboi* — sau *violină* sau *flaut* sau *clarinet* — *și pian* de Constatin Silvestri (1939); *Simfonia de cameră pentru cinciprezece instrumente, opus 69* de Hans Eisler; *Sonata pentru pian, opus 19 nr. 2* de Constantin Silvestri; *Quatuor pour la fin du Temps* de Olivier Messiaen (1940); *Sonata pentru pian* de Aaron Copland; *Sonatina pentru pian — mîna stîngă* — de Dinu Lipatti (1941); *Simfonia întîi* de Bohuslav Martinŭ; *Concertul pentru orchestră de coarde* de Boris Blacher (1942); *Simfonia întîi* de Elliot Carter; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Paul Dessau; *Sonata pentru violină și pian* de Aaron Copland; *Sonata a treia pentru pian* de Hans Eisler (1943); *Simfonia concertantă pentru clarinet și orchestră* de Alfred Uhl; *Concertul pentru orchestă* de Gottfried von Einem; *Concertul pentru orchestră* de Peter Mennin; *Sonata pentru două piane* de Igor Stravinsky (1944); *Sonata pentru violină și pian* de Henry Cowell; *Trio cu pian* de Jean Martinon; *Trio pentru oboi, clarinet și fagot* de Witold Lutoslawski; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Ernest Bloch (1945); *Concertul pentru violină și orchestră* de Wolfgang Fortner; *Concertul de cameră pentru pian, flaut și instrumente de coarde* de Hans Werner Henze; *Cvartetele de coarde nr. 3* și *nr. 4* de Paul Dessau; *Cvartetul de coarde opus 43* de Jean Martinon; *Cvartetul de coarde nr. 1* de Albred Uhl; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Michael Tippett; *Sonata pentru violină și pian* de Michael Andreas Gielen; *Sonatina pentru flaut și pian* și *Sonata nr. 1 pentru pian* de Pierre Boulez (1946); *Simfonia întîi* de Witold Lutoslawski; *Concertul pentru Ondes Martenot și orchestră* de André Jolivet; *Concertul pentru orchestră de coarde* de Bernd-Alois Zimmermann; *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră, opus 24* de Boris Blacher: *Concertul pentru violină și orchestră, Cvartetul de coarde nr. 1* și *Sonatina pentru flaut și pian* de Hans Werner Henze; *Sonata pentru pian* de Werner Egk (1947).

Scanned with OKEN Scanner

Inelul III se schițează prin: *Cvartetul de coarde opus 28* de Anton Webern (1938); *Variațiunile pentru orchestră, opus 30* de același autor (1940); *Concertul pentru pian și orchestră, opus 42* de Arnold Schönberg (1942).

În tot acest costext se cuvin semnalate două scrieri: *Technique de mon langage musical* (Paris 1944) de Olivier Messiaen; *Schoenberg et son école* (Paris 1946) de René Leibowitz.

Demersul analitic trebuie să pornească și în situația de față de la contemplarea realității istorice. Nicidecum nu se poate face abstracție de fundalul timpului în care plămădesc destinele omenirii. Marile conflicte, evenimente și transformări care au avut loc în acest răstimp conferă muzicii acel cadru în care ea își află menirea ei potrivită firii, în care își îndeplinește funcțiunile vitale. Tabloul de mai sus cuprinde o parte a patrimoniului cultural al umanității, atrăgînd atenția asupra unor valori veritabile, durabile. Multe din aceste valori reprezentînd modele, unicate neîntrecute și nerepetabile, au devenit simboluri clasice ale modernității. Filosofia muzicii se raportează la aceste creații, surprinse în totalitatea conexiunilor pe care le reflectă în caracterul lor specific, prin natura lor intimă. Opera de artă muzicală se înscrie în acest univers, participînd la dimensiunile culturii spirituale, mărturisind în materialitatea ei concretă aspirația morală a ființei umane. Ansamblul sistemelor, curentelor și tendințelor compoziționale, al mecanismelor și interdependențelor cauzale dobîndește astfel grade de complexitate crescînde.

Principalele transformări evidențiate în cultura sonatei constau în felul de a fi al discursului muzical, în arhitectonica ciclului de mișcări. În primul rînd, sonata se impune ca o unitate finită, tematic desăvîrșită, indicînd stabilizarea și cristalizarea cuceririlor dobîndite, precum și nuanțarea corespunzătoare a unui fond de mijloace de expresie existent, creator extensibil ca atare. Modificări esențiale sau mutații nu se produc deocamdată, ele se lasă înfrînate și întîrziate, ținute în expectativă. Caracterologic și atitudinal se manifestă în acest context modernitatea artistică de echilibru vital. Dinamica înnoirii se păstrează în limitele unor cîmpuri lăuntrice. În al doilea rînd, sonata își articulează astfel părțile încît mișcarea lentă să devină nu numai centrul întregului ci și locul în care se desfășoară discursul muzical cel mai substanțial, de maximă concentrare și limpezime expresivă. Dinamica psihică se transpune în cînt, în monolog și dialog, într-o comuniune de voci necesar particularizate. Gîndurile muzicale principale ale discursului de sonată se îngemănează și se adeveresc în partea lentă, desfășurările anterioare ca și cele ulterioare desemnînd o progresivă

Scanned with OKEN Scanner

urzire de fire și de conturare de personaje antrenate în acțiuni ipostaziante, respectiv o țesere de monede și sensuri care își așteaptă deznodămîntul final, anevoie previzibil. În consecință, părțile mișcate ale sonatei devin funcții ale părții (sau ale părților) lente. Cu alte cuvinte, părțile extreme ale ciclului de mișcări, principale în principiu, pot deveni suprafețe colaterale, momente adiacente, pregătitoare sau chiar de importanță secundară. Prototipul modern al dramaturgiei de sonată poate fi văzut în *Cvartetul de coarde nr. 4* de Bartók, în dispunerea arhitectonică a devenirii, în caracterul expresiv al progresiilor intercondiționate care descriu o simetrie centrală pentapartită de inspirație beethoveniană, pornind de la *Cvartetul opus 132,* deci din lumea Marii triade beethoveniene. Cuvintele lui Bartók elucidează perfect natura problemei: „Partea lentă formează nucleul operei, celelalte părți se stratifică în jurul acestui nucleu. Și anume, partea a patra este o variațiune liberă a părții secunde iar părțile unu și cinci au iarăși un material asemănător, ceea ce înseamnă: în jurul nucleului (partea a treia), părțile unu și cinci formează stratul exterior iar părțile doi și patru stratul interior.“ Pe această linie, *Cvartetul de coarde nr.5 de* Bartók extinde ideea simetriei interioare asupra unui ciclu de șapte mișcări grupate în cinci părți distincte, centrele de greutate aflîndu-se în partea a doua și a patra, într-o muzică învăluită în caracterul unor piese nocturne, străbătute în recitative înfrigurate, de intonațiile unui coral armonic de rară puritate. Dimensiunea beethoveniană este pregnant subliniată în discursul muzical al părților lente, imagistica sonoră vădind în același timp dezvoltarea unor valori de intonație care vin din *Cantata profana* pentru a se înscrie în *Concertul pentru orchestră. Cvartetul de coarde nr. 6* se încheie printr-o parte lentă, pentru a face trimitere, la rîndul ei, la concluzia eliptică din *Cvartetul de coarde nr. 2.* Semnificativă este substanțial noua poetică muzicală, conjugată cu o problematică filosofică menită să mărturisească marile întrebări ale omului, dorurile sale nestinse, arzătoare în clipe de nostalgie și deznădejde. Secțiunea centrală din partea a doua (Mesto-Marcia) sugerează iarăși o piesă nocturnă, transfigurînd și extrapolînd pe alt plan expresiv ritmurile punctate, venite din *Marea fugă* de Beethoven. Sub auspiciile contragerii în părți lente a gîndurilor muzicale directoare, sonata modernă se apropie din nou de genul fantasiei, al sonatei libere de specificitate beethoveniană. Ritornelele care preced fiecare parte marchează de asemenea ciclicitatea desfășurării, ca și structura „da capo“ a unor forme (Marcia; Burletta) cu reprize modificate. În al treilea rînd, sonata modernă pretinde în aceste faze o nouă și particulară cantabilitate, o cantabilitate instrumentală de inspirație vo-

Scanned with OKEN Scanner

cală. Arcuirea și desfășurarea gîndurilor muzicale principale manifestă această orientare călăuzitoare și aproape generală. Sonatele pentru pian de Prokofiev, de pildă, evidențiază această transformare conceptuală. Simfonia și conceptul instrumental subliniază însușirile cantabile ale cîntului violonistic, compartimentul instrumentelor de coarde dominînd practic întregul discurs. Aspectele motorice și masiv percutate cedează în favoarea fluenței melodice, a expresiei cantabile purtată de fraze de largă respirație. Tipurile de frazare ascultă de criterii violonistice, de astfel de posibilități de susținere și colorare a sunetului. O anume discontinuitate pianistică se înlocuiește cu o anume continuitate esențial violonistică. Un strălucit exemplu în acest sens îl constituie *Cvintetul cu pian, opus 29* de Enescu, în care primul bloc de mișcări pare a fi conceput inițial numai pentru un ansamblu de instrumente de coarde, în care expunerea, ipostazierea și culminarea traseelor tematice denotă absolutizarea cantabilității violonistice. Un caz similar, deși de altă natură dramaturgică, îl prezintă *Cvintetul cu pian, opus 57* de Șostakovici, unde partea lentă — una din marile fugi ale acestui veac — se răsfiră din matca unei cantabilități de aleasă ținută vocală. Discursul în sonată se identifică cu un discurs de natură corală, în care întrebările ridicate de voci soliste capătă răspunsuri prin contopirea tutuora, prin calitatea unei cantabilități elevate.

Reliefarea cantabilității tematice accentuează în general unitatea lăuntrică, organică a lucrării, așa cum în particular principiul unității tematice asigură consolidarea conexiunilor arhitectonice în ansamblul formelor prin care se legitimează opera de artă. Interpolarea unor microforme contrastante în cadrul macroformei unificatoare pune în evidență mai degrabă complementaritatea tematicii muzicale, proprie unei lucrări în întregul ei, decît incompatibilitatea practică a unor aspecte. Compensațiile se fac aici deopotrivă prin contrapunctarea unor laturi inegale și aparent contrare pînă la proba contrarie, precum și prin contraste operate între categorii estetice, apte să participe la gradarea succesivă a unui discurs din liric în tragic sau invers, ca și din grotesc în sublim. Ceea ce se adîncește în expresie este un anume ton epic, mai precis un anume suflu epic care nu rămîne străin nici de izbucniri întreținute, ridicînd și împrăștiind jerbe de pathos incandescent, dar nici de introspecții învăluite în liniști fremătătoare, în reflexii poetice de problematică gravă, înclinate către scufundări în visări abisale. Sonata ilustrează din plin lumea căreia îi aparține: lumea stilului fantastic, a stilului instrumental liber. Și tocmai întărită în propria ei lume, sonata se lasă atrasă de sfera modernă a dramei instrumentale, a

Scanned with OKEN Scanner

dramei de idei. Acțiunea sau discursul traversează și cuprinde un tot organic, unind ansamblul mișcărilor sub bolta unei dramaturgii muzicale determinată și determinantă deopotrivă. Ordinea periodică a lucrurilor în interiorul marelui arc al sonatei ascultă de trimiterile acestei dramaturgii unificatoare. Culminațiile tăiate atrag în acest context atenția asupra unor calități felurite dar necesar legate în epic prin intermediul marii forme obiectivate. La acest nivel; interdependența dintre părți este perfectă, materia întregului ciclu de mișcări neputînd fi limitată la o singură parte, participînd ea însăși la o transformare treptată, volitiv dirijată pînă la un punct dincolo de care controlul rațional pare să fie depășit de o altă facultate. Natura preocupărilor moderne de acest ordin reverberează ceva anume, petrecut în vastul lanț al dublelor intercondiționări tematice, al încrucișărilor de sens dramaturgic și de expresie semnificantă pe parcursul de formidabilă deschidere și periodică reboltire al unor variat gradate transformări și interpolări ciclice, evidente în enigmaticul și magistralul *Trio cu pian, în Mi bemol major, opus 100* (1827) de Franz Schubert. Rămîne de văzut dacă partiturile moderne, considerate în acest capitol, pot fi situate și reperate în afara unei modalități compoziționale definită de Schubert, poate chiar perfectată într-o superbă soluție-model de filiație mozartiană dar de finalitate schubertiană, întrunind înaltele virtuți ale tragicului clasic de expresie, de căldură și noblețe sufletească romantică. Tipurile de scriitură instrumentală se identifică deci în acest sens cu acea țesătură de voci care se arată a fi cea mai proprie, cea mai adecvată scopului, limpezit și confirmat în încheierea ciclului de mișcări făcută să dezvăluie cît mai deplin unitatea dramaturgică a operei de artă de specificitatea sonatei moderne. „Cel mai nobil material" se împlinește valoric și ideatic în și prin „cea mai desăvîrșită execuție". În acest adevăr se adună toate tendințele înnoitoare care participă într-un fel sau altul la plurispecializarea sonatei. Modernitatea de echilibru vital a sonatei contemporane rezidă în acest proces istoric, reperat în ansamblul sferelor stilistice și al inelelor de evoluție.

Modernele orientări normative în arta compoziției de specificitatea sonatei reverberează ceva din frămîntările legate de ipostazierea formei beethoveniene, de trecerea unor calități dintr-un gen în altul, dintr-o formă în alta. Transferurile de informații din straturile muzicii populare în cele ale artei universale, multiform prezente în planurile substanței melodice și ale structurilor metroritmice actualizează ceva care ține de sistemele mai vechi ale gîndirii muzicale, pe undeva și de arta invenției și construcției melodice caracteristică secolului „romantic". Gîndurile lui Wagner cîș-

Scanned with OKEN Scanner

tigă în actualitate odată cu prospectarea și aplicarea unor noi principii de compoziție, invitînd la o mai bună cunoaștere a istoriei și a lucrurilor, la o mai judicioasă decantare a aspectelor pur muzicale: „La Beethoven recunoaștem vitala tendință naturală de a naște melodia din organismul lăuntric al muzicii. În cele mai importante lucrări ale sale nu ne propune nicidefel melodia ca ceva dinainte terminat, ci o lasă să se nască din organele ei, întrucîtva în fața ochilor noștri; el ne inițiază în acest act de naștere prin faptul că ni-l prezintă după necesitatea sa organică" (Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen,* Leipzig 1907, vol. III, pag. 312). Compozitorii își aduc aminte că Wagner a fost acela care descrise cum nu se putea mai exact tehnica beethoveniană a travaliului tematic multiplu, referindu-se la factura (Tonsatz) precum și la topica muzicală (Satzbau) particulare construcției părții principale de sonată: „Aici vedem melodia propriu zisă de dans desfăcută în cele mai mici componente care, fiecare — constînd adesea numai din două sunete — apare interesantă și expresivă cînd printr-o predominantă semnificație ritmică, cînd printr-una armonică. Aceste părți se îmbină, se asamblează acum iarăși în mereu noi articulații sau dispuneri organizate, cînd divizîndu-se ca într-un vîrtej, fascinînd totdeauna printr-o mișcare atît de plastică încît auditorul nu se poate sustrage în nici o clipă impresiei ci, încordat pentru o supremă participare, el trebuie să-i recunoască fiecărui sunet armonic, ba fiecărei pauze ritmice o semnificație melodică. Succesul cu totul nou al acestui procedeu a fost astfel extinderea melodiei prin cea mai bogată desfășurare în evoluție a tuturor motivelor care sălășluiau în ea, către o mare și persistentă piesă de muzică, bucată ce nu era altceva decît o singură și precis coerentă melodie" (op. cit., vol. VII, pag. 127). Străfulgerînd în minte pentru o clipă orizontul teoriei muzicale contemporane, comparînd precizările făcute de exponenți ai unor curente și direcții dintre cele mai avansate, versați în formularea unor poziții, soluții și metode compoziționale, observăm adesea cu nu puțină mirare că destul de multe dintre acestea decurg destul de direct din surse sau filoane wagneriene. Revenirea modernă la clasicul procedeu beethovenian i se datorează în bună parte celui care l-a studiat cu o minuțiozitate fără pereche, proiectîndu-și „melodia infinită" pe firmamentul unei concepții beethoveniene, reperată însă în adîncurile unui univers bachian. Cel care intuise prin 1879 că toată sonata viitorului s-ar afla conținută în *Preludiul în si minor* din *Clavecinul bine temperat* de Bach, zicînd că nici în *Tristan* nu s-ar fi putut face acest lucru mai bine, acela știa că necesitatea artistică și culturală a unor neconte-

Scanned with OKEN Scanner

nite sinteze integratoare va îmbrățișa activitatea și simțirea multor generații succesive de muzicieni.

Dar să-l urmărim pe Wagner în pătrunderile sale: „Știința estetică a stabilit în fiecare timp *unitatea* ca o cerință principală a unei opere de artă. Această unitate abstractă se lasă și ea cu greu definită dialectic, iar falsa ei înțelegere a condus deja la mari rătăciri. Unitatea ne întîmpină cel mai limpede din opera de artă însăși, deoarece ea este aceea care ne determină la o continuă participare la aceasta, menținîndu-ne oricînd prezentă impresia ei generală" (op. cit., vol. X, pag. 184). Într-un eseu concluziv consacrat aplicării muzicii la dramă — *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (1879) —, Wagner aprofundează și concentrează observațiile sale referitoare la specificitatea muzicii intrumentale făurită de Beethoven. În centrul atenției se situează acel Beethoven care imaginase și stăpînise toate tainele stilului dramatic prin înseși suveranele sale realizări în raza stilului simfonic: „Cercetîndu-l aici mai îndeaproape în plenitudinea creației sale înnoitoare, trebuie să recunoaștem că el a stabilit o dată pentru totdeauna caracterul muzicii instrumentale autonome, prin barierele plastice pe care însuși acest geniu interpretativ nu le-a depășit niciodată. Să ne străduim acum să recunoaștem și să înțelegem aceste limite nu ca restricții ci drept condiții ale operei de artă beethoveniene. — Dacă nu numisem aceste stavile ca plastice, atunci continui prin a le desemna ca acei piloni prini a căror dispunere — deopotrivă simetrică și adecvată scopului — edificiul simfonic este delimitat, susținut și clarificat, deslușit în semnificația sa. Beethoven nu a schimbat nimic în structura mișcării simfonice (an der Struktur des Symphoniesatzes) așa cum o găsise fundamentată prin Haydn, și aceasta pentru aceeași rațiune care face ca nici-un arhitect să nu poată deplasa după voință pilonii unei construcții, nici să folosească bunăoară orizontala drept verticală". În spiritul acestor gînduri publicate în „Bayreuther Blätter" se așează și un alt fragment de text legat de o scriere închinată lui Beethoven, intenționată cu prilejul centenarului nașterii lui Beethoven, concepută ca o exegeză despre semnificația muzicii acestuia, Wagner urmărind în principiu o mai adînc pătrunzătoare cercetare a firii muzicii, o „contribuție la filosofia muzicii" cum afirmă textual (op. cit., vol. IX, pag. 61): „Dacă cuprindem într-o privire progresul făcut de muzică prin Beethoven, atunci putem să-l definim pe scurt drept cîștigul unei aptitudini (Fähigkeit), considerată înainte ca putînd fi negată: ea a pășit în virtutea acestei capacități (Befähigung) cu mult mai sus de domeniul frumosului estetic în sfera sublimului absolut, în care este liberată de orice îngustare prin forme tradiționale sau convenționale, în baza

Scanned with OKEN Scanner

celei mai depline pătrunderi și însufleţiri a acestor forme cu spiritul cel mai propriu al muzicii. (...) Muzica lui Beethoven va fi înţeleasă în orice timp, devreme ce muzica predecesorilor săi ne va rămîne inteligibilă în cea mai mare parte doar prin mijlocirea reflexiei de ordinul istoriei artei."

Evocarea în acest loc a acestor fragmente nu este întîmplătoare. Ele ne conferă măsura corectă a elementelor polivalente care participă la mișcarea complexă a genurilor, speciilor și formelor muzicale variat interconectate. Tonul apodictic al citatului de mai sus ne arată un proces de gîndire, nestins în dinamica lui. Detașarea muzicii lui Beethoven din universul muzicii marilor compozitori de oricînd și oriunde trădează un gest de o severitate nemaiîntîlnită. Wagner decupează forma muzicii beethoveniene, forma de supremă evidenţă și pregnanţă. Această formă simfonică de natura sonatei aureolează o întreagă operă de autor. Forma beethoveniană comunică direct, devenind integral accesibilă. Beethoven copleșește simţurile prin forţa formei muzicale. În raport cu aceasta, muzica altor creatori de opere de autori, inimaginabil de bogate în partituri care brăzdează și ele istoria artei sunetelor, co-definind splendoarea constelaţiilor ei de valori perene, se supune receptării condiţionate. Dar detașarea nu este împinsă la ruptură, deoarece odată cu o anume poetică muzicală, Wagner urmărește filoanele unei dramaturgii instrumentale. În acest sens, analizele sale împrăștiate în diferite scrieri subliniază un caracter diacronic distinct, un discernămînt dialectic mereu aplecat la forma faptului de artă. Fără a risca un paradox, am putea spune că Wagner îl întrece pe Hanslick în considerarea formei muzicale, devansînd o teorie care nu-i satisface exigenţele. Interesat în cunoașterea și profesarea formelor poetice, Wagner compară demersurile sale compoziţionale cu ideea sonatei revelată în forma beethoveniană, mai corect exprimat în forma primei mișcări de sonată, considerată ca parte principală, întrucîtva și ca poem instrumental în sine. Uvertura, poemul și sonata se contopesc într-un singur organism dotat cu calităţi supraordonatoare. Condiţia ideii sălășluiește în unitatea sonatei, în forma concretă a alcătuirii. În această viziune s-a impus conceptul wagnerian al formei muzicale — nicicînd elucidat pînă la capăt și destul de evaziv schiţat de însuși muzicianul Wagner în ipostaza lui de exeget — marilor compozitori din prima jumătate a secolului nostru. Misterul înaintării în necunoscut a fecundat imaginaţia compozitorilor care au căutat să străbată păienjenișul motivelor conducătoare. Wagner nu lăsase în fond să se înţeleagă mai mult decît prezumţia conform căreia orice travaliu motivic, oricît de întins și complex ramificat, caută în cele din urmă unitatea sonatei

Scanned with OKEN Scanner

și se legitimează în consecință prin aceasta. El desăvîrșise transformarea și transfigurarea culminant romantică a acestei idei, chemată mai mult să simbolizeze în mare sonata în sine relativizată decît să o semnifice sau să o mai reprezinte organic în mic, arhitectonicul sustrăgîndu-se aici aproape complet măsurării riguroase după criterii și canoane fixe. Vechile forme poetice (Barform în variantele ei) nu par să fi fost acceptate de Wagner ca niște tipare posibile, ci ca sursă de inspirație pentru prelungi desfășurări în virtutea unor modele strofice bogate în rînduri, în variante de rînduri melodice polimorf gradabile, mărturisind starea unor motive de bază, inițiale, generatoare de variante, deplasabile și detașabile după reguli acceptate în sens ordonator. Organica lucrăturii se vrea beethoveniană în formă, în unitatea formei artistice, arhitectonica decurgînd din consecvența orientării. Construcția multistrofică nu suplinește sau înlocuiește sonata, deoarece în cele mai clare cazuri ea se identifică în alt spirit cu principiul sonatei, al mișcării principale de sonată. Legile marelui ciclu dramatic se despart de cele ale marelui ciclu simfonic, în măsura în care despărțirea implică și cuprinde în sinea ei însăși o întoarcere, o reînscriere în orbita în fapt nicicînd părăsită.

Dimensiunile experienței muzicale contemporane se raportează prin nenumărate fațete luate de concepte și fapte de artă la actualitatea sau dimpotrivă la inactualitatea formei beethoveniene. Mai mult nevrînd decît vrînd, muzicianul se vede în prezent confruntat cu o teorie a formei beethoveniene, pusă în scenă și în circulație de Wagner. Mai vechile generații s-au lovit de aceeași problematică, de neocolit deopotrivă în situația unor Debussy, Skriabin, Ravel, Honegger, Prokofiev sau Stravinsky, Szymanovski, Bartók, Enescu, Șostakovici. Schönberg și Berg sau Messiaen și Boulez au urmărit și ei unitatea organică a principiului de sonată pe fondul unor teze wagneriene. Dilemele unor teoreticieni precum Halm, Lorenz și Bloch se leagă și ele de firea sonatei, de forma beethoveniană sau nebeethoveniană a sonatei în diversitatea superpozițiilor posibile. Poate numai în această lumină se lasă înțelese marile probleme moderne care au frămîntat mintea unor compozitori de primă importanță ce și-au ilustrat talentul și în domeniile creației scenice. În cauză se află mai tot ceea ce se putea ivi în plan simfonic, concertant și cameral îndeosebi după *Moses und Aaron*, după *Wozzeck* și *Oedip*. Ideea simfoniei în dramă, în cicluri de poeme și scene echivalate cu acte, cu părți ale unui întreg arhitectonic organic unitar, își urmează drumul nemărginit. Analiza diacronică proiectează astfel în prezent acele veșnice întrebări suscitate în cursul epocilor și al etapelor succesive de atingerea limitelor de conștientizare a ma-

Scanned with OKEN Scanner

terialului sonor de substanţialitate motivic-tematică, strîns împletită cu morfogeneza melodiei, cu legitatea realizării compoziţionale în deplinătatea şi specificitatea factorilor constitutivi.

Perioada de care ne ocupăm este luminată de o artă a orchestrei, a instrumentaţiei şi orchestraţiei, a frumuseţii, luxuriantei, limpidităţii şi perfecţiunii punerii în pagină. Voinţa de stil excelează de atîtea ori la zenitul înveşmîntării instrumentale, al coloritului instrumental fără seamă. Valorile paletei timbrale conferă culoare şi miez unor stiluri artificiale în aparenţă. Ravel este unul dintre marii creatori de stil orchestral modern, aureolat de o forţă dramatic-tragică, de sclipiri şi irizări nemaiauzite, dar şi de încleştări progresiv gradate, de pildă în desfăşurările strofice care definesc dimensiunile magnificului şi înspăimîntătorului spectacol în frescă simfonică numit *Bolero*. Multiplicarea uneia şi aceleiaşi strofe cu varieri în fond minime — planul tonal al devenirii în întregul ei comportînd o singură modulaţie repede prăbuşită în sinea ei însăşi dar de un efect extraordinar, aducător de catharsis într-un joc împins la paroxism, la o violenţă dionisiacă —, domină întregul cortegiu de măşti, întreaga scenă. Totul ascultă doar de o ştiinţă a dozării, de o artă a orchestraţiei, a regiei sonore în coordonatele dramei instrumentale extrasă din lumea dansului. Aici, în *Bolero,* se materializează o veritabilă apoteoză, nebănuită nici de Wagner şi nici de Nietzsche.

Ravel o înfăptuieşte, statuînd un exemplu de o gravitate extraordinară. Nivelurile de suprafaţă şi cele de adîncime ale stilului orchestral de ireproşabilă ţinută modernă comunică deci într-un fel sau altul cu o mai veche problematică de fond, evocată de un Debussy, Strauss, Stravinnsky de pildă, în general de simfoniştii de vocaţie dramatică, ea fiind însă pusă în perspectivă de către Wagner. Anume de acel Wagner care — poate — a făcut din „aplicarea muzicii la dramă" o aplicare a simfonismului beethovenian la dramă. Marea majoritate a genurilor, speciilor şi formelor pur instrumentale de orientare modernă reflectă urmările unei experienţe dramatice supusă acum negării parţiale sau chiar totale. Impactul a fost atît de puternic încît obligă la desprinderea unor valori din însăşi matca lor. Căzuse teza după care progresul muzicii, constînd într-o motivată lărgire continuă a mijloacelor de expresie, ar fi posibil doar prin intermediul şi în incinta dramei muzicale. Absolutizarea circumstanţială a dramei lirice se destrămase şi ea. Wagner nu întîrziase să accentueze că „elementul dramatic necesită pentru înflorirea sa forme infinit mai bagate decît cele ce se oferă în chip natural în temeiul părţii sau mişcării principale de simfonie". Preţul acestei înfloriri — situată mai presus

Scanned with OKEN Scanner

de simfonismul pur, de formele sale neacompaniate de cuvînt sau de o acţiune exterioară, simbolizînd prin urmare în abstract ceea ce se desăvîrşise odată cu „apoteoza dansului", nesuportînd aşadar alte perfectări valoric superioare în sensul ideii presupus finite — nu putea fi nemăsurat de mare şi mai cu seamă lipsit de o motivaţie fără echivoc, iar rigorile formei de artă nu puteau fi depăşite, nici atunci, căci Wagner avertizează: „Noua formă a muzicii dramatice trebuie să demonstreze — pentru a constitui ca muzică iarăşi o operă de artă — unitatea mişcării de simfonie; această unitate o obţine atunci cînd ea se extinde asupra întregii drame, în cea mai strînsă legătură cu aceasta, nu numai asupra unor detaşate părţi mai mici, arbitrar scoase în vileag" (op. cit, vol. X, pag. 184). Premisele acestei evoluţii în spirală sălăşluiau în înseşi însuşirile particulare ale ansamblurilor instrumentale antrenate în discursul muzical. În acest sens, Wagner ţinuse să precizeze: „Orchestra posedă o capacitate de grai (Sprachvermögen), iar creaţiile muzicii noastre ne-au dezvăluit acest lucru. Am văzut în simfoniile lui Beethoven această capacitate de grai dezvoltată la o înălţime de la care s-a simţit îmboldită să exprime însuşi acel lucru pe care după natura sa nu îl poate exprima însă întocmai" (op. cit., vol. IV, pag. 173). Prin urmare, privită la orizontul dramei muzicale, al rezumării la necesarul artistic, al menirii esenţiale şi potrivită firii, capacitatea de exprimare a orchestrei constă în „facultatea comunicării *inexprimabilului*" (das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen).

Într-o astfel de viziune, cercetarea creaţiei wagneriene ajunsese prin anii douăzeci şi treizeci la concluzii aprig controversate. Marea îndepărtare de Wagner, de pe la începutul deceniului al şaselea, a făcut apoi loc unor noi apropieri. Sub acest aspect, exemplul compozitorului-interpret care este Boulez, cel ce descoperă propriile sale „Drumuri spre Parsifal", îşi păstrează semnificaţia iniţială. Cauzele disputelor de care am amintit se aflau înainte de toate în domeniul formei muzicale wagneriene, reperat oarecum în afara legităţilor caracteristice formei beethoveniene. Problema era dacă *Walkiria* putea fi considerată (se pare la sugestia lui Bruckner) sau nu putea fi apreciată ca o simfonie, actul întîi producînd după August Halm (în culegerea de articole: *Von Grenzen und Ländern der Musik)* efectul unei mişcări monumentale de sonată. Noutăţile cu adevărat şocante în materie de analiză muzicală le desprindem din cărţile lui Alfred Lorenz, reunite în ciclul *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner:* I. *Der Ring der Nibelungen* (Berlin 1924); II. *Tristan und Isolde* (1926); III. *Die Meistersinger* (1930) IV. *Parsifal* (1933). Lorenz propune o

Scanned with OKEN Scanner

metodă de analiză unitară, consecvent dezvoltată, axiomatic unilaterală, vulnerabilă mai degrabă în întreg decît în detaliu, contestabilă nu atît în principiul el restrîns cît mai cu seamă în faptul extins, în maniera unei generalizări excesive, depășind marginile unor articulații formale macrostructurale care, în cele din urmă, se orientează poate oarecum liber după principiile formei beethoveniene. Fragmentele de text, traduse pînă aici, ilustrează tocmai această participare creatoare la dimensiuni beethoveniene. Și totuși, teoria lui Lorenz a făcut epocă, într-o vreme în care o altă teorie a formei muzicale nici măcar nu se lăsa întrevăzută. Reacțiile stîrnite justifică necesitatea demersului făcut de Lorenz, chiar dacă gîndirea contemporană nu se mai acomodează cu unele concluzii perimate. Teoria formelor muzicale rămîne oricum deschisă, permanent edificată în și prin faptul de artă. În aceste împrejurări a fost luată în considerație atît forma de arc, bazată pe elemente motivice variate în modulații particulare, corespunzătoare întrucîtva formei clasice de rondo, cît și formele de Bar cu Stollen și Bar cu repriză, cea din urmă echivalînd oarecum cu forma de sonată clasică, atunci cînd segmentele numite Stollen devin pluritematice. Concentrarea exclusivă asupra acestui criteriu de referință omnigenă și omniformă a dus în cele din urmă la infirmarea sistemului de clasificare preconizat de Lorenz. Ceea ce rămîne ține de frumusețea demonstrației, de inteligența zidirii în abstract, de fluctuația coeficienților de probabilitate la scara unui univers atît de greu de sondat în inegalitatea galaxiilor sale.

Pentru a ne face astăzi o imagine asupra stării de fapt, se cere să facem apel la un document la care a recurs și Wagner inspirîndu-se direct dintr-o pagină antologică. Sursa poate fi găsită în cartea în epistole „Von der Meister-Singer holdseligen Kunst", cuprinsă într-o scrisoare mai amplă a istoricului Johann Christopf Wagenseil, publicată în anul 1697 la Nürnberg. Cum toată interpretarea lui Lorenz se axează pe conceptul de formă muzicală strofică și multistrofică motivat în virtutea tipologiei poetice numită Bar, cum pe de altă parte însuși Wagner a lăsat să se întrevadă mai multe căi în direcția melodiei în cuvinte versificate sau a melodiei în versuri de cuvinte — Wortversmelodie —, demonstrînd în propria sa artă ceea ce considerăm a ține de articularea omniformă și de dispersarea omnigenă a unor nuclee tematice sau motivice fie arhetipal diatonice, fie arhetipal cromatice, vom vedea în cele ce urmează ce ne spune Wagenseil însuși, citat în traducere literală, „Despre cîntecele maeștrilor precum și a felului și a proprietăților acestora" (Von der Meister-Gesänge wie auch deren Art und Eigenschaften): „Fiecare Meister-Gesangs *Bar*

Scanned with OKEN Scanner

are o măsură potrivită în rime și silabe, orînduită și adeverită prin gura maestrului, acest lucru trebuie să-l știe a măsura pe degete și a-l enumera toți cîntăreții-poeți și judecători. — Un *Bar* are în cea mai mare parte în diferite feluri niște *Gesätz* sau *Stuck*, cît de multe ar vrea poetul să compună. Un Gesätz constă de cele mai multe ori din doi Stollen, care au aceeași melodie. Un *Stoll* constă din cîteva versuri, se obișnuiește a se însemna sfîrșitul acestuia printr-o cruciuliță, atunci cînd se scrie un Meisterlied. Acestuia îi urmează un *Abgesang*, care cuprinde de asemeni cîteva versuri, avînd însă o deosebită și altă melodie decît acele Stollen. În sfîrșit vine iarăși un Stoll sau parte a unui Gesätz, după cum precedentul Stollen are melodia."

Acest text — aidoma preluat de Wagner în *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* — are darul de a face trimitere la unele obîrșii poetice mai noi ale formelor muzicale apropiate stilului fantastic, adică instrumental în graiul vremii, punînd în relief un principiu de organizare extrem de liber, generos în ceea ce privește articulația filonului melodic, a temei, a părții și formei de ansamblu a ciclului de mișcări. În virtutea acestui principiu al invenției compoziționale poetic-muzicale, variațiile strofice și multistrofice ale elementelor melodice pot prolifera la nesfîrșit. Noua vocalitate atît de stăruitor urmărită în deceniul al treilea și al patrulea al veacului nostru de către acei simfoniști care știau și se simțeau deopotrivă autori de lieduri, de lucrări scenice cu soliști și coruri, se repercutează asupra construcției muzicale în mare, coroborată cu celelalte purtătoare ale expresiei muzicale și semnificației artistice, în ansamblul unor entități compoziționale progresiv și extensiv supraordonatoare. Marea construcție muzicală proiectează modelul ei de organizare asupra operei de autor, asupra formei de artă în cuprinderea ei cea mai largă. Ramificarea volitiv dirijată a unor mulțimi de variante precum și înlănțuirea aspectelor nuanțate corespund întrucîtva tiparelor de maximă flexibilitate de felul formei Bar, în fond de genul unui lied considerat ca reprezentarea cea mai autentică a alcătuirii strofice, ireductibilă pe mai departe în intimitatea construcției, a poeziei multistrofice numită aici Bar dar prezentă în nenumărate denumiri și întruchipări concrete în marele univers al poeziei din totdeauna și de pretutindeni. Natura grupărilor strofice se impune din nou atenției în diversitatea lor posibilă, într-o etapă în care vechi straturi de cultură muzicală se revarsă peste altele mai noi, favorizînd amalgamarea valorilor populare și culte, într-o etapă virulent modernă în care evoluția gîndirii muzicale conduce spre o nouă tehnică și metodologie de

Scanned with OKEN Scanner

compoziție bazată pe depănarea, împletirea și recombinarea omniformă și omnigenă a elementelor parțial sau total cromatice. Noua vocalitate, noua cantabilitate instrumentală (de la care am plecat în acest periplu și la care vom reveni peste cîteva pagini) emană în noile condiții ale gîndirii muzicale din structura unor rînduri melodice sau strofe melodice deschise unor transformări în calea unor variante convergente construcției în mare, și se împlinește în felul de a fi al desfășurării sonore adecvată formei de ansamblu, străjuitoarea discursului muzical de complexitatea sonatei.

Pulsul preocupărilor moderne care se face simțit în circuitele gîndirii despre muzică își află o fină înregistrare într-o „încercare" filosofică făcută de Ernst Bloch în anul 1925: „Despre firea matematică și dialectică în muzică" (Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik în: Von neuer Tonkunst — Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst, Köln 1925). Climatul timpului — în care se face resimțită moda de a intensifica socotirea în muzică, crezîndu-se în parabola sunetului care s-ar țese singur — cunoaște aici o zugrăvire critică. Tabloul se compune după cum urmează: „Disonanța este nici evitată, nici căutată, dispare și considerația față de tonalitate, față de altădata activ-apărînda constrîngere a sunetului fundamental. Sferturi de ton, exotica gamă în tonuri, scările lui Skriabin și Busoni se refractă în vechiul șir armonic, schimbătoare relații de tonică apar și imită jocul. Pe scurt se configurează un fel de armonie oarecare sau o armonie nesfîrșită care nu trebuie să sugereze țara de baștină și țelul călătoriei; se configurează un contrapunct în sine armonic complet nestînjenit, liber de orice expresie sub care îl curbase neastîmpărul lui Beethoven sau chiar drama muzicală a lui Wagner. Vremea unor înnoiri muzicale ni se înfățișează totodată ca momentul favorabil încărcărilor de gen tehnic-rațional; iar astfel voinței muzicale spre necunoscut îi este mai întîi mai apropiată contemplarea formală decît psihologia sau însăși metafizica, ce parcă obligă mereu la situări în conul de lumină romantic. (...) Nu ne surprinde deci de a vedea de aici active de asemeni înclinații matematice, ba chiar încercări de a înlocui printr-un formalism matematic supraformat... hermeneutica în orice caz sufletească a muzicii printr-una matematică. Astfel încît în cele din urmă și contrapunctul lui Bach să nu mai fie limitrof cu firea lui Bach ca o categorie muntoasă a imperiului uman muzical, ci numai cu un imperiu al unor legi matematice sau de soi matematic —, fără epitete, fără expresie sufletească, pretins prea sufletească. (...) Matematica este modelul (Vorbild) fiecărui sistem

Scanned with OKEN Scanner

închis și deci și al fugii ca sistem închis în mic. Aici și acolo consecințele sînt aparent cuprinse în principiul începutului, deșteptările din acesta, previzibile, calculabile, corespund sensului unui gînd de relație (eines Beziehungsgedankens) total rațional, care specifică pur contrapunctic și tema de fugă, indicînd o direcționare asupra deplinei sale răspîndiri contrapunctice. Epoca construcției matematice și a marilor sisteme raționale a fost și epoca de înflorire a fugii, drept care din definiția pusă a temei se lasă să decurgă = proprietățile= acesteia. (...) Numărarea ca alcătuirea (Setzen) unor unități, ca ordonare în interiorul unei diversități rigide nu are nimic comun cu frazarea muzicală sau chiar cu timpul acelui acum (Jetzt), al oportunității (Fälligkeit), al revenirii în sensul timpului înalt al temei în sonată. Este o eroare primitivă de a pune acest timp în relație cu aritmetica, și tot la fel de puțin atinge calculul fluxional adevărata devenire, anume crearea nu numai formală ci și de conținut —, pe scurt timpul ca formă a istoriei precum și a sonatei. Dacă fuga ascultă pe mai departe încă cel puțin în aparență de legea *începutului* ei, asemenea = calculului =, atunci *temele de sonată* ale lui Beethoven sînt doar semne ale unei stări dinamice, nuclee ale unui proces crescînd mai întîi din opoziții, cum el însuși posedă triumful temei principale în repriză numai ca moment suprem în cadrul procesului calificant. Deci matematica are cel mai puțin o relație față de sonată, față de acest stringent, dramatic și discontinuu exces al tensionării, al acestei pure arte temporale și direcționale cu salturile productive ale dezvoltării ei, ale parcursului ei. (...) Mai esențială îi este sonatei tocmai acea unică tensiune, care apare ca opoziție între cele două sau trei teme principale care se răsfrîng pe mai departe ca efect în dezvoltare, antitetic și departe de tonalitatea principală, cîștigînd sintetic abia în repriza destinsă a temei prime și principale începutul ca țel, ca scop al întregului. Caracterul energic al primei teme se preschimbă în secțiunea dezvoltării oarecum în caracterul idilic al temei secunde, la care Beethoven potențează acest antagonism pînă la dualismul cel mai expansiv: contradicția dintre aceste = două principii = alimentează întreaga dinamică a dezvoltării, acest cîmp al antitezei pe deplin deslănțuite, modulatoriu și contrapunctic tot mai fierbinte propulsat spre înălțime. Partea principală a sonatei este astfel o cadență de cel mai mare stil, chiar un silogism; victoria confirmată sau întărită a temei acesteia, după ce dezvoltarea, sfera diferenței și-a făcut lucrul ei genetic, corespunde mutatis mutandis întru totul concretului ergo al concluziei logice. (...) Firea sonatei pluritematice este însă încă contradictorie dialectică, întru-

Scanned with OKEN Scanner

cît aici o linie de altitudine trebuie să fie mai întîi cucerită, iar și aici adevărul acestei altitudini nu este un rezultat izolabil ci utopic în necuprinsul întreg al procesului.“ Textul integral al încercării poate fi găsit și în volumul de studii Ernst Bloch: Zur Philosophie der Musik —cuprinzînd contribuții extrase din ediția integrală a scrierilor —, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1974 (pag. 267 — 279).

Încercînd acum o privire de ansamblu cît mai larg dimensionată vedem cum și de ce anume metatipologia sonatei tinde să se mențină în centrul unui univers numit muzică, plin de constelații îndepărtate și extraordinar de multiform ramificate, prea puțin studiate încă în totalitatea aspectelor implicate, adesea incomparabile ele însele datorită dezvoltărilor luate, temporal autonomizate și apoi iarăși relativizate în varietatea și multiplicitatea mișcărilor interconectate. În aparență indiferent de ipostaza concretă pe care o îmbracă, sonata modernă marchează unilateralitatea unui travaliu compozițional direcționat de necesitatea specializării restrînse sub raportul stilului instrumental, al scriiturii propriu zise. În realitate, sonata participă în specificitatea ei orchestrală, concertantă și camerală, dar și în cea scenică sau oratorială, sub înfățișarea operei lirice, a baletului, cantatei și oratoriului de concert, la accentuarea unei anumite tendințe spre universal. Intersectarea acestor sensuri contrare nu exprimă un paradox ci semnifică dimpotrivă o întregire în complementaritate. Semnele unei îngrădiri în regiunile tematicii atrag după ele semnele unei descrieri detaliate, ale unei luxurianțe motivice în fond riguros stăpînită. Interesant de văzut rămîne cum și cînd anume sonata tinde să reprezinte ca operă de artă muzicală iarăși ceea ce ar putea să fie considerat ca un fel de măsură a tuturor lucrurilor legate de natura precipitărilor în sunet, în stil și în ethos. Vocalitatea instrumentală a sonatei nu rămîne numai un postulat metodologic, ci ea se ridică la rangul unui principiu modern, la înălțimea exigențelor stabilite de noile tendințe ale evoluției.

Sonata mărturisește astfel lărgirea generală de orizont muzical, focalizînd experiența dobîndită în cele mai diferite coordonate ale faptului muzical de artă, coroborînd de asemenea multiplicitatea datelor izvorîte fie din straturile inepuizabile ale muzicii populare autentice ferite încă de exploatări artizanale, fie din întinsele suprafețe ale muzicii de divertisment, ultraprofesionalizată, comercializată și compartimentată. Prin urmare, nucleele de sunete configurate în entități tematice, în gînduri muzicale străine de orice consecvențe liber improvizatorice, în structuri și gesturi muzicale considerate ca elemente ale unor sisteme de limbaj, toate

Scanned with OKEN Scanner

acestea şi încă multe altele de acelaşi fel nu sînt reperate atît în autonomia lor circumstanţială sau în cea presupus reală, cît mai cu seamă în virtualitatea sau potenţialitatea lor cantabilă, în capacitatea lor de a se desfăşura şi extinde în fenomene de ordinul vocalităţii instrumentale. Sunetul şi conglomeratele de sunete oricît de complexe participă la refuncţionalizări teoretic nelimitate. Sonata reprezintă un centru de greutate în mediul unor reorganizări posibile, reflectînd totodată punctul cel mai avansat, atins în evoluţia unei mentalităţi compoziţionale.

Astfel se petrece o nouă acţiune de transfigurare şi de substanţializare a unor materiale sonore oricît de deosebite, fapt care întăreşte convingerea că disponibilităţile constructive şi expresive, arhitectonice şi organice ale combinaţiilor sonore aflate în reprezentări caracteristice ar fi încă departe de a fi epuizate. În această supoziţie se cuprind înseşi premisele înnoirii în tehnici şi forme, premise ce se vor supune unor dezvoltări intensive în cel de al treilea pătrar al veacului nostru, convergînd către concluzii mai rezervate, condiţionat limitative şi critice în esenţă dar lucide în fapt. Dar deschiderea unor perspective nebănuite părea a fi iminentă în tot deceniul al patrulea, în care compozitorii au descoperit şansele de expansiune ale muzicii moderne. Instrumentul acestei expansiuni a constat cu precădere în lanţul unor concluzii compoziţional-tehnice, aplicate la particularităţile formelor conjugate, la explorarea structurală a unor legături plurivalente, a unor variate conexiuni de situaţii şi momente. Principalii compozitori de pretutindeni par atraşi şi preocupaţi pe termen lung de o cantitate restrînsă de proiecte mari, refuzînd în principiu să-şi propună realizarea unei mari cantităţi de proiecte mici. Stilul „mic“ intră în desuetudine, iar talentul îşi dezvăluie măsura în lumina stilului „mare“. Cultura sonatei acoperă cultura piesei şi suitei, îşi integrează cultura fugii, a principalelor forme contrapunctice. Sinteza integratoare respinge acţiunea fărîmiţării, declanşată la începutul anilor cincizeci, cînd schimbarea rapidă a tendinţelor formale şi a criteriilor stilistice rupe aceste zăgazuri. Realizarea unor proiecte de largă arcuire întîrzie de asemenea apariţia unor fenomene de capsulare şi izolare, de eşuare într-o diversitate derutantă sau dimpotrivă în ermetismul unui mimetism îngust. Sonata este în acest plan în egală măsură obiect al exegezei compoziţional-tehnice, stilistic istorice şi estetice, întruchipînd firea şi menirea metatipologiei în perpetuare istorică. Vitalităţii tematicii îi corespunde în general o funcţionalitate a arhitectonicii, terenul conlucrării organice a factorilor compoziţionali, a purtătorilor de expresie şi stil.

Scanned with OKEN Scanner

Gîndirea muzicală lucrează astfel pe căile unor cercetări, receptări și medieri strîns legate de promovarea calităților de cantabilitate sau vocalitate instrumentală. Simfonia și cvartetul de coarde excelează în acest sens. Conținutul de expresie al muzicii este astfel ferit de căderi sub incidența unei variabilități fundamentale de-a lungul timpului istoric. Opera de artă, reprezentată de sonata desăvîrșită în propria ei lege, își păstrează ethosul ei pe care îl înfățișează în perenitatea lui. Fluctuațiile de receptare aparțin sensibilității deschisă participării la operă, la contemplarea frumosului artistic incorporat în operă. Sentimentul încrederii în măreția operei de artă muzicală se bazează în acest context pe disponibilitățile sonatei, aptă să evidențieze, să contragă și să armonizeze în echilibru noi valori decantate și modelate în decursul evoluției istorice recente. Datorită acestei perspective, sonata intră în relație (și în reoznanță amplificatoare) cu întreaga ei anterioritate, exprimînd ea însăși măsura progresului în coordonatele unei mișcări necontenite. Constanța unor principii de formă în mare a putut fi chezășia acestei evoluții bogată în rezultate neobișnuite. Fiecare sonată cu adevărat izbutită indică conștientizarea anteriorității propriei existențe, fapt care condiționează recunoașterea și confirmarea orizontului istoric, pe cel al tradițiilor artistice majore, luate ca mărturie a istoriei unei evoluții. Sonata se bucură acum ca operă de artă muzicală europeană de o participare și recunoaștere universală, unanimă, într-un moment în care — poate chiar pentru întîia oară în istoria genului — șansele de succes sînt pretutindeni egale, favorizate prin sporirea analizei raționale și prin răspîndirea cercetării empirice. Viața de concert și emisiunile radiofonice, edițiile discografice și activitatea de răspîndire prin tipar a partiturilor conlucrează în această direcție. La scara unei istorii mondiale a tuturor genurilor, speciilor și formelor de muzică, a tuturor domeniilor și straturilor, metatipologia sonatei simbolizează un vast sistem de referință al muzicii de artă europeană. Tradițiile cheamă la înnobilări, la perfectări pe alt plan. Mărimile de orientare, particulare unor tradiții obligante, ghidează pe de altă parte consolidările posibile, pe cele care invită apoi iarăși la specializări progresive. Incursiunile în mediocratate își au prețul lor scump, împovărător și neprielnic artei, îndepărtîndu-se în esență gratuit de menirea sonatei. Semnificativ în ansamblul acestei deveniri cu implicații mondiale este faptul că noile table de valori ale metatipologiei sonatei moderne în totalitatea aspectelor ei poetice, problematice și arhitectonice contribuie în mare măsură la conștientizarea necesității unei noi teorii a muzicii, de maximă cuprindere, să-și subsumeze pe de-o parte totalitatea disciplinelor științifice

Scanned with OKEN Scanner

(sau teoretice) legate de gîndirea despre muzică, iar pe de altă parte totalitatea disciplinelor artistice (sau practice) ale muzicii, legate de gîndirea muzicală, bifurcată la rîndul ei într-o gîndire muzicală creatoare şi într-una interpretativă. Inflexiunile intonaţionale pot fi aici dintre cele mai fin nuanţate, deoarece teoria muzicii vrea să fie în această accepţiune altceva şi ceva evident mai presus decît o trainică doctrină a meşteşugului.

Premisele noii vocalităţi instrumentale se cer căutate în sfera tipurilor de scriitură aferente unor genuri şi specii muzicale distincte, martore ale sentimentului de modernitate aflat în puternică ascensiune. Vreme de două decenii, o bună parte a muzicii instrumentale orchestrale şi camerale cunoscuse recrudescenţa genului de divertimento. Scriitura de divertimento, spumoasă şi sclipitor concertantă, era inevitabil periclitată de alunecări în decorativ, într-un fastidios deschis supralicitărilor. Noua obiectivitate putea să avanseze un pretext plauzibil, văzîndu-se degrevată de răspunsuri la subiect, caracterul orientativ al obiectului sonor suplinind analize mai profunde, legate de conţinutul de expresie al discursului muzical. Scriitura de divertimento semnifica de multe ori un fel de joc al măştilor stilizate, făcute să ascundă faţa adevărată a lucrurilor. Mentalitatea de divertimento solicita o expresie naivă, adesea burlescă şi vecină cu parodia, o comunicare suplă, mai mult senină şi superficială decît învolburată, prioritar concertantă. Nu puteau lipsi inserţii fantastice, fals sentimentale, momente de felul comediei şi scenetei de altădată, ascultînd de regia unor muzici în muzică. Astfel de trăsături nu excludeau firește dezvăluirea unor laturi mai abstracte, a unor desfăşurări încifrate, bizare, implicînd sub raport discursivi în cadrul obiectivat al sonatei, rememorări periodice şi anticipaţii ciclice. Componentele stilistice ale noului clasicism se diferenţiază în acest vector, de pildă în creaţia unor protagonişti precum Stravinsky, Bartók, Prokofiev, dar şi Ravel sau Hindemith, pentru a puncta situaţii extreme. Efectele eclatante, degajate de scriitura de divertimento, nu se limitează numai la domeniile unor muzici scrise pentru tot felul de ansambluri mixte, presupunînd distribuţii solistice şi îmbinări de faţete timbrale mai puţin uzitate, ci se repercutează cu repeziciune asupra marilor ansambluri simfonice şi concertante. În acest sens se petrece chiar un transfer de informaţie din cameral în concertant şi simfonic, adesea ştergîndu-se delimitările dintre genuri, stiluri, procedee şi tehnici caractersitice. Hindemith a folosit odată, prin anii douăzeci, un termen pe care l-a regretat apoi nespus de mult, de „Gebrauchsmusik", definind o muzică de factură aplicativă, făcută din raţiuni practice, poate şi cu scopuri subsidiar demonstrative în anumite medii so-

Scanned with OKEN Scanner

ciale și de educație muzicală. Astfel de lucrări — ele abundă în tabloul sinoptic de mai înainte — puteau fi menite să satisfacă bucuria de a cînta și de a construi cu dezinvoltură piese mai neacademice, concepute nu fără umor, să amuze prin jocul contrastelor incisive și neașteptate, prin antrenul situațiilor lipsite de constrîngeri uzuale. Scriitura și mentalitatea de divertimento au generat fără îndoială un anume manierism, în progresivă îngrădire pe parcursul anilor treizeci și în consecventă eliminare prin sublimare și transfigurare pe parcursul anilor patruzeci. Caracterul naiv al muzicii de divertimento manifestă o înscriere în clasic, voită și conștient susținută, o obiectivare a formei și a conținutului, semnificînd sub raport estetic un exercițiu al inteligenței, pe alocuri neted și elegant, alteori prețios, capricios, rigid, pe undeva artificios, întortochiat, pedant, rareori gratuit și înecat în platitudini. Cerebralizarea scriiturii de divertimento corespunde noii clasicități în ascensiune, deci unei transformări categoriale atît de pronunțată în literatura modernă, în cea cameralâ, concertantă și simfonică. Cerebralizarea dramaturgiei de divertimento accentuează grija pentru trăsăturile caracteristice ale discursului muzical, fapt atît de pregnant ilustrat în ultimele cvartete de coarde precum și în ultimele creații concertante și orchestrate de Bartók. S-ar putea ca recrudescența și ipostazierea genului de divertimento să fi ferit pe constructorii de sonate de mania unilateralului, de mania unor dezvoltări unilaterale, potențate la absurd. Convertirea în tragic a scriiturii și mentalității de divertimento, implicînd sublinierea ținutei și expresiei epice, este semnul distinct al unei purificări moderne, al unei gîndiri compoziționale care înlocuiește farsa, grimasa și licența de stil printr-o acțiune dramatică în care grotescul și sarcasticul se înnobilează, semnificînd o concepție despre lume și viață îndreptată asupra orizontului propriu unui prezent incandescent. Creația lui Bartók evocă această realitate. De pildă ultimele sale cvartete, și anume *Cvartetele de coarde nr. 5* și *nr. 6* pot fi interpretate ca drame de idei pur instrumentale, intens clocotitoare în caracterul lor poematic. Reinvestirea formei beethoveniene se concretizează pe fundamentele moderne ale genului de divertimento — de fapt în matca originară a cvartetului de coarde în vremea clasicismului timpuriu —, în spiritul unui discurs muzical de motivație clasică, astfel gradat încît să cuprindă în armonie și ceea ce vroia să exprime Beethoven prin afundări în „modul lidic", și ceea ce urmărea Mozart în „Gluma muzicală" prin brutala distorsionare a ambianței tonale. Ambele sensuri brăzdează ultimele două *Cvartete*. Bartók perfectează aici o dimensiune a tragicului de elevație clasică.

Scanned with OKEN Scanner

Progresii de această natură traversează domeniile sonatei pentru diferite instrumente sau ansambluri camerale, precum și cele ale concertului instrumental, solistic sau orchestral. Gestica de expresie violonistică predomină din ce în ce mai puternic. În cele mai diferite sonate cu pian instrumentul cu claviatură însoțește, acompaniază și comentează discursul instrumentului protagonist, fie el violină, violă sau violoncel, fie flaut, oboi sau clarinet. Prevalența instrumentelor melodice atrage după sine și tratarea melodică a substanței tematice. În concerte pentru violină, violoncel sau pian, orchestra încadrează, susține și întregește discursul instrumentului solist. Concertul iese astfel din zodia simfoniei concertante. Înmulțirea concertelor de orchestră sau a celor scrise pentru orchestră de cameră pune în evidență resursele expresive ale ansamblului de coarde, accentuînd deci vocalitatea scriiturii violonistice.

Perspective de acest ordin pot fi desprinse din gîndirea și din arta unor compozitori ca Hindemith, Bartók și Enescu. Alte orizonturi, deduse din creația altor personalități de frunte, pot completa desigur această imagine. Următoarele exemple pot fi înțelese însă ca tipice în cursul evoluției polidirecționale. Prin toamna anului 1928, Hindemith se întreabă: cum trebuie să fie alcătuită scriitura de cor ideală a prezentului și a viitorului apropiat (în prelegerea intitulată: „Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein?"). El consideră că, în primul rînd, ar trebui să se pună mai mult preț pe factura polifonă. Este de la sine înțeles că nu se pretinde o polifonie în factură severă, care pentru noi, în muzica practică, nu mai posedă o valabilitate absolută. De asemenea, nici o polifonie care nu este mai mult decît o umplere a spațiilor intermediare sprijinite prin armonii, ci o polifonie care are ca bază mișcarea proprie a fiecărei voci și sonanța generală care rezultă din aceasta. În al doilea rînd, Hindemith își exprimă convingerea că melodia ar trebui să se despartă de melodica pur instrumentală. Ar trebui inventate melodii pe care compozitorul le prescrie mai puțin vocilor, di dimpotrivă melodii pe care compozitorul le deslușește printr-o atentă introspecție în starea vocilor, din disponibilitatea acestora. La conducerea simultană a mai multor voci ar fi de pretins a se observa un echilibru păstrat cu înțelepciune. Este imposibil de a se recepta clar patru sau mai multe linii pe deplin egale ca importanță, de aceea ar trebui purtată grija ca vocile individuale să fie bine decantate între ele, ca să nu se conturbe în loc să se sprijine reciproc. În al treilea rînd ar fi de dorit sub raport armonic ca rafinarea și di-

Scanned with OKEN Scanner

ferențierea pe mai departe a aspectelor de acest ordin, preluate din muzica instrumentală, să nu fie nicidefel continuată. Hindemith crede că în acest sens granițele posibilului au fost aproape atinse.

Precizările lui Hindemith reflectă mentalitatea epocii, a unui timp în care arta vocală cunoaște o înflorire excepțională, mai puternică poate chiar decît cea a muzicii pur instrumentale. Ascendența genurilor vocal-instrumentale pune în centrul atenției generale o întreagă mișcare de renovare a modalităților de scriitură, întrunită sub deviza noii simplități care, la rîndul ei, ascultă de comandamentele stilistice ale noului clasicism. Noua simplitate este expresia modernă a unei culturi vocale expansive, aptă să influențeze nemijlocit însăși concepția instrumentală. Participarea ansamblului coral și al vocilor soliste la ample creații scenice sau concertante (opere, oratorii, cantate) tipologic aproximate sonatei, determină reprofilarea corespunzătoare a tematicii muzicale și, în consecință, vocalizarea facturii instrumentale. Această intercondiționare se arată necontenit activă.

Această reprezentare multidimensională, realizată din mai multe perspective, cuprinde și o seamă de aspecte strîns legate de orizontul artei bartókiene. Se știe că polifonia a constituit o componentă definitorie în profilarea stilului bartókian, și în special polifonia de accepțiune bachiană, filtrată prin prisma formei beethoveniene. În fapt, Bartók a pus în evidență un proces de restilizare a tipurilor de scriitură contrapunctică, o modernă modalitate de articulare a discursului dezvoltător, nuanțată prin succesive sinteze integratoare. Numărul vocilor reale, activ antrenate în discurs, este în genere relativ mic. În plus, capetele de temă sînt distinct forjate, pregnant ritmizate, recognoscibile în orice combinație de natură imitativă. Etajarea vocilor principale observă o regularitate care nu face necesară căutarea soluției excepționale, neașteptată. Simplitatea construcției conferă imaginii compoziționale o anumită perfecție. Țesătura polifonă, extensiv gradată în secțiuni ample sau intensiv aglomerată în momente contrase, observă de regulă principiul proceselor tematice continuu dezvoltătoare, îmbinat cu elemente care țin de modalitatea discursivității rapsodice. Liantul acestor contrarii îl formează o seamă de aspecte de ordinul progresiei variaționale sau ciclice. Toată această devenire poate fi observată pe un parcurs relativ sinuos dar totuși consecvent în esență care măsoară distanța dintre *Cvartetul de coarde opus 7* și *Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*. Cumulările de evenimente polifone în mișcare lentă se petrec în ambele creații sub influența unui sistem de referință reperat în fuga lentă din *Cvar-*

Scanned with OKEN Scanner

tetul de coarde în do diez minor, opus 131 de Beethoven. Prin raportare la această piatră unghiulară înțelegem și interpretarea modernă a indicației beethoveniene, înscrisă în frontonul *Marii fugi: tantôt libre, tantôt recherchée*. Bartók urmărește motivele dezbaterii de principii în care se angajase făurarul unor valori ultime care, în fond, făceau trimitere la esențele polifoniei bachiene. De aici decurge convergența progresivă dintre două principii duse de Bartók pînă la contopirea lor, anume principiul metamorfozei tematice (propriu tradiției culte) și principiul metamorfozei structurale (particular tradițiilor populare). Transformările tematice au loc în condiții de melodizare, de cristalizare melodică, pe cînd transformările structurale țin mai mult de modelarea unor celule caracteristice, înzestrate cu trăsături particulare, variat integrate în matca unor desfășurări conduse în virtutea unor criterii și tehnici generale, investite în consecință cu noi calități și funcții expresive. Cînd liber, cînd căutat, procedeul de construcție urmărește convergența unor contrarii organic interdependente, factura compozițională indicînd prevalența distribuțiilor savante. În această situație, concepția compozițională reunește atît o dimensiune sistematică (a organizării integrale, întemeiată pe cercetare și estimare riguroasă) cît și una rapsodică (prin participarea unor componente de natură improvizatorică). Astfel se formează o modalitate caracteristică, constînd în prefacerea continuă a substanței tematice și, totodată, în apartenența ei concretă la modele care fac ca motivele și temele fundamentale să se reliefeze și să se sprijine ca atare în cuprinsul unui discurs estetic definit, al unui întreg perfect unitar. În această accepțiune conferită interferențelor și suprapunerilor generate de două principii, diferite dar complementare, cromatismul diatonic se dovedește extensiv pînă la granița cromatismului integral (unde sunetul poate fi o entitate în sine și eliberat pare-se de conexiuni tonale), dar și intensiv pînă la rezumări la perimetrul unor scări pentatonice sau al altor moduri parțiale. Sunetul izolat, tematizat, repetat și apt de a configura un motiv melodic-ritmic distinct, reprezintă un fenomen energetic (cinetic sau potențial), iar două sau mai multe sunete conexate desemnează o anume tensiune muzicală. Însumarea tensiunilor conferă desfășurării ritmul ei interior, definind temporalitatea și spațialitatea artistică particulară operei reprezentată în formă desăvîrșită. În această înțelegere a lucrurilor, discursul muzical poate fi întins peste mari suprafețe sau dimpotrivă fragmentar, neted sau plin de contraste, lin sau răscolitor, el pune însă mereu în evidență (și în chip uneori incontrolabil) cele două principii care operează în permanență. De aici provine și claritatea clasică a formelor constituante — deopotrivă în *Cvar-*

Scanned with OKEN Scanner

tetele de coarde nr. 5 și *nr. 6*, în *Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*, în *Sonata pentru două piane și percuție*, în *Concertul pentru orchestră* și în *Sonata pentru violină solo* de Bartók —, calitate ce se păstrează de-a lungul ciclului de mișcări. Ce anume ține de origini populare sau culte nu mai prezintă importanță, fiindcă osmoza creată ține loc și de una și de alta.

În această ordine de idei poate fi receptată și constelația de valori realizată de Enescu. Cel de al doilea *Cvartet cu pian, opus 30* dezvăluie cele două laturi ale polifoniei enesciene, bazate pe explorarea multiformă a contrapunctului armonic și a armoniei polifonizate. Discursul muzical reliefează aproape în permanență înrudirea și interdependența dintre contrapunctul armonic și armonia polimorfizată, fie în condițiile unui limbaj tonal lărgit, fie în cele ale unor distribuții diatonice cu mai multe sunete cromatic variabile. Polifoniei compacte de o bogată susținere armonică, aplicată îndeosebi în momentele culminante, de încleștare, îi corespunde o polifonie îngînată, abia schițată, indefinită de multe ori, adecvată unor reliefuri monodic-polifone. *Opus 30* ne evocă mai întîi o anume atitudine compozițională, manifestată din plin în lucrări recente, ținînd de cultura suitei, anume în *Suita a treia pentru orchestră — Sătească —, în Re major, opus 27* (1938), precum și în *Suita pentru violină și pian — Impresii din copilărie —, opus 28* (1940). Dimensiunea creației situată la orizontul folclorului, și dimensiunea evocării, în concordanță cu dinamica eului, în acord fin cu lumea aducerilor aminte, a neîntreruptelor comparații dintre sugestiile stării de veghe și ale stării de vis, luminează și contururile enigmaticului *Opus 30*. Spontaneitatea desfășurării aparent improvizatorică din primele două mișcări face trimitere la natura particulară a unei inspirații din sfera cîntecului popular, iar frecvența momentelor episodice sporește presupunerile care converg în direcția sublinierii unei permanente narațiuni melodice, dotată cu însușirea de a genera continuu necesarele elemente de însoțire și susținere. Configurînd valori de intonație aferente unui folclor imaginar, tematizate artistic în consecință, Enescu rămîne fidel afirmației făcute în anul 1936: „folclorul este o perfecțiune în sine, care nu poate fi îmbrăcată într-o altă haină. (. . .) Folclorul, ca motiv de inspirație, da; tratarea însă trebuie să fie originală". Tratarea acestui melos se face în concordanță cu convingerea exprimată într-o scrisoare către Sabin Drăgoi, în 1942: „O melodie, și în special o melodie populară, are o armonie a ei firească, singura care o completează. Orice altă armonie riscă să-i altereze caracterul, să-i schimbe semnificația. După mine, armonia naturală a unei melodii care este a tuturora este și ea a tuturora." Acceptînd „intro-

Scanned with OKEN Scanner

ducerea extrem de prudentă și discretă a unor ornamente contrapunctice în caracterul melodiei", Enescu cultivă principiul invenţiunii melodice continue şi, odată cu aceasta, principiul naraţiunii melodice îndelung toarsă. Pe de altă parte, construcţia formei de ansamblu ascultă de raţiunile sensibilităţii. În 1946, Enescu avea să spună: „Eu nădăjduiesc că se va produce după acest război ceea ce aș numi = un retour à la sensibilité =." Semnele abstractizării expresive se cristalizează mai cu seamă în mișcarea mediană, în partea lentă a *Cvartetului opus 30, Andante pensieroso ed espressivo*. Această parte centrală conţine esenţa materiei tematice, reprezentînd entitatea de referinţă a întregului ciclu de mișcări. Încheierea părţii precedente stă sub semnul conturării „temei în clopote" cu care va debuta partea lentă, iar în încheierea finalului va stărui asupra readucerii acesteia în reprezentări limpezite. Două forme în genul sonatei încadrează aşadar un nucleu originar, stratificîndu-se în jurul acestuia. Mișcarea inaugurală a ciclului evidenţiază un caracter doinit, esenţial meditativ, deschis unor comentarii și recitative în orientări progresive cumulative, evocînd poate acele deveniri în trepte tot mai distincte şi mai intens colorate sugerate în „Vox maris". Înspumările, învolburările, creșterile și comasările de sonorităţi poartă caracterul unor culminaţii interioare, repede sparte, enunţînd acele visări care își ating puritatea desăvîrșită în albia mișcării lente. Două poeme instrumentale de specificitate meditativă se reunesc într-un singur bloc supraordonator, inseparabil în fond. Variaţiile scriiturii sînt aici totodată şi variaţii ale expresiei, convertirile din liric în epic sau tragic aflîndu-şi tot atîtea reveniri în echilibru. În raport cu această unitate, partea finală trece fără verigi intermediare la zugrăvirea unor acţiuni, a unor încleștări urzite între calităţi şi funcţii contrare care derivă în fond unele din altele, împrumutîndu-şi trăsăturile caracteristice. Fiorul liric al momentelor de acalmie se lasă mereu spulberat de avînturi concertant arcuite, în care val după val bate tot mai sus și mai tare în interiorul unor succesiuni care se anihilează reciproc. Nestatorniciei ritmului interior îi corespunde o fragmentare crescîndă a construcţiei de ansamblu, tendinţă ce poate duce pînă la detașarea și absolutizarea detaliului. Alternarea caleidoscopică a segmentelor (cu elemente de rondo în sonată, mai cu seamă în expoziţia finalului, în grupul temelor colaterale) conduce la o rupere de ritm interior, la accentuarea unei discursivităţi rapsodice în care secţiunile conjugate par să se supună cu greu unui numitor comun, în ideea unui ritm interior investit cu sensuri unificatoare. Răzleţirea temelor este împinsă poate pînă la marginea destrămării cadrului arhitectonic, aspect contracarabil

Scanned with OKEN Scanner

printr-o accelerare și uniformizare a valorilor de tempo, prin probabilitatea acordării ritmului interior în spiritul unei armonizări superioare, aptă să asigure o contrapondere față de natura desfășurării din părțile anterioare. Particulară este și soluția dramaturgică adoptată de Enescu: ansamblul instrumentelor de coarde se contrage într-o voce unică, într-un brîu în care se distinge pe rînd cîte un registru, timbru sau gest, într-o devenire bazată pe varierea modalităților de prezentare a substanței melodice. Drama instrumentală se definește astfel printr-o necontenită narațiune melodică (I), lin ridicată din filoane de contingență rapsodică, transfigurată într-un poem polistrofic de incandescență lirică (II) în care coloanele armonice și tensiunile aduse în valuri tot mai înalte sugerează un prim deznodămînt, apt să semnifice pe plan expresiv ceea ce Enescu credea a ține de virtuțile consolatoare ale muzicii. Actul final pune în perspectivă o deslănțuire stihinică, de afinitate poate berlioziană (marșul fantastic amintind de partea mediană din Simfonia a treia), plin de gesturi contorsionate, de porniri neduse la capăt și contradictorii prin însăși încrucișarea și suprapunerea funcțiilor arhitectonice (expoziția de sonată din III, cu inserții de rondo), adunarea în tot a conductelor tematice necesitînd mai bine de zece progresii succesive, într-un plan ascensional în trepte în care orice suire este condiționată de o mică cedare prealabilă, pînă cînd o codă supradimensionată pune capăt unor încleștări imaginate — poate — în vecinătatea dramei lirice *Oedip*. Fresca finală depășește ceea ce se vrea orînduit într-un cadru, nesuferind rigorile acestui cadru.

Estetica sonatei conferă teoriei o seamă de elemente axiologice. Dar mai întîi se cuvine să facem o precizare: dacă Enescu dialoghează aici într-adevăr cu altcineva decît cu el însuși, atunci dialoghează cu Schumann, și nicidecum cu Fauré. În linii extrem de generale pot fi sesizate vagi analogii față de soluția schumanniană în materie de cvartet cu pian, ținînd de raportul dintre cele două subansambluri prinse în discurs, pianul, pe de o parte iar pe de alta instrumentele cu arcuș. Pînă la un punct (I și II) pianul se păstrează în fundalul scenei, circumscriind sfera evoluțiilor, punctînd situații și atmosfere, configurînd o ambianță în care se înfiripă acțiunile. În drama instrumentală propriu zisă (III) pianul nu este numai coordonatorul desfășurării ci și factorul determinant în impulsionarea fazelor și în deschiderea dimensiunilor. Scriitura pianistică din *Suita pentru pian opus 10* — în special din *Toccata*, dar și din *Bourrée* — este resuscitată, înghițind rînd pe rînd diversitatea gesturilor violonistice, care își topesc contururile colțuroase. Pianul se impune ca personaj, ca entitate per-

Scanned with OKEN Scanner

cutant concertistică, ia forță aptă să primească potențări parcă nelimitate, în contextul unor îmbunări și însoriri nostalgic adumbrite, schițate de cîntul strunelor liric vibrînde. Deznodămîntul final, de atîtea ori întîrziat, insinuat parțial în avînturile ca și în ezitările violinelor, aparține pianului, acesta simbolizînd corul tragediei antice. Ritornelele fiecărei părți aparțin pianului. În aceste ritornele inaugurale, mici nebuloase în care se precipită și se coagulează viitoarea materie tematică, se anticipează totul. Migrațiile tematice din parte converg în direcția unei apoteoze construită.

Enescu menține în consecință tipologia finalurilor apoteotice, particularizată în *Opus 30* precum și în cel de al doilea *Cvartet de coarde, în Sol major, opus 22 nr. 2* (încheiat în anul 1951). Rezolvarea acțiunii nu se face însă în spiritul formelor dansante, prin exacerbarea unor ritmuri de obîrșie populară, ci prin proiectarea întregului în universal. Nu spectaculozitatea iureșului articulat interesează aici, ci concordarea unor linii de forță în aparență incompatibile. Aceasta este premisa majoră ca și concluzia finală a conflictului. Ceea ce intrigă ține îndeosebi de natura particulară a unor dezvoltări interioare limitate care, finalmente, se opresc la cotele unor dezvoltări tematice nontransformatoare. Conductele tematice pot primi sensuri expresive în genul unor categorii estetice fundamental diferite în principiu, de ordin liric, epic, tragic, grotesc (în spirit clasic), sublim, fără ca structura acestor profile să se modifice neapărat și în esență. Forma de ansamblu a ciclului de mișcări se aseamănă unor poeme în poeme sau sonate în sonate purtînd pe alocuri memoria suitei, a disparității înșelătoare dar compozițional scontată în efect; de aici rezultă în dimensiunea reprezentării temporale și spațiale caracteristicele coborîri în solul unor expuneri (ciclic întretăiate și îndelung variate prin clarificări progresive), ipostazieri (adîncitoare de sens și diversificatoare sub raportul unor implicații purtătoare de necunoscute în necontenită răsfirare și ramificare aparent nelimitată) și sinteze integratoare, selectiv și restrictiv gradate pentru a justifica în cele din urmă întreaga evoluție. Modernitatea exemplară a acestei soluții enesciene consistă în faptul că această potențare a momentelor nu se limitează la alcătuirea unor părți ci se extinde asupra constituirii unui tot, a unei realități artistice care poate fi proiectată pe ecranul memoriei și resimțită în dinamica eului odată cu stingerea acordului final. Aventura cunoașterii începe în acest loc cu înțelegerea semnificațiilor asociate, pur muzicale în multitudinea valorilor manifestate.

La acest nivel, fiecare lucrare își naște propriul ei limbaj, virtual existent într-o matrice stilistică știută sau intuită numai de

Scanned with OKEN Scanner

făurarul ei, de cel care stăpînește cu fenomenală precizie și dezinvoltură ordinea interioară a lucrurilor. Sclipirile entităților arhetipale pot fi infinite în aspecte de o finețe care scapă percepției analitice. Reducerile și schematizările pot duce la pironirea unor particole, vii numai în mișcare, în mișcări care traversează într-un fel sau altul aproape întreaga operă de autor. În concreteţea lor, în cea legată de o partitură sau de alta, desăvîrșită într-o perioadă sau alta a vieții, aceste microelemente de intonație mărturisesc în sumedenia lor un anume modalism enescian, un concept modal guvernat de o concepție modală, în care designația curentă a „modalului" se referă la ceea ce ține de un „modus", adică de unitatea de măsură, de regula, felul de a fi, de starea sau de substanța lucrurilor. Modale sînt în această accepțiune posibilitățile și condițiile lucrurilor, relațiile care le condiționează, felul de a fi al apariției acestora, al reprezentării în imagine artistică, în progresii sonore esențial muzicale. Modalitățile de înfățișare și de reprezentare în concretul imagisticii muzicale traversează așadar o succesiune de stări care pot fi contemplate la rîndul lor sub raportul posibilității, necesității, realității sau al adevărului artistic, condiționînd prin urmare eliminarea unor modalități contrare, examinate sub raportul imposibilității, al accidentalului, contingenței, nonrealității sau falsității. Or *Cvartetul opus 30* deschide în arta modern-clasicului Enescu sfera desăvîrșirilor stilistice, a esențelor ultime. Disponibilitatea lui creatoare operează în virtutea unor modalități fundamentale epistemice sau de cunoaștere pe deplin verificate, știute, memorizate în ideea unui sistem de ordine înlăuntrul căruia nimic nu rămîne nedefinit sau nedecis. Modalitățile ținute la dispoziția constructorului de sonate îmbracă sensuri obligatorii sau permise, necunoscînd momente sau aplicații indiferente sau nepermise. Constructorul alege și decide între modalități fundamentale necesare, posibile sau accidentale, eliminînd pe cele imposibile, în acest caz pe cele neavenite. Este de presupus și poate fi admis că în contextul larg al deciziilor compoziționale incluse în actul de creație artistică, muzicianul proiectează pe ecranul auzului interior și al memoriei sale, în virtutea puterii de invenție și de co-ordonare a configurațiilor distincte, suma variantelor posibile într-o situație dată, optînd pentru un anume profil, pentru a anume soluție. Sistemele de modele posibile mijlocesc modelarea valorilor de intonație compozițional materializate și structurate, modelele în parte corespunzînd unor anumite tipuri de funcție de discurs muzical. Indiciile furnizate prin proiectări în dimensiunile construcției compoziționale se fac la rîndul lor expresia unor varieri și optimizări artistice. Specificațiile de tipul construcției des-

Scanned with OKEN Scanner

fășurate se împlinesc în resorturile experienței, ale înfăptuirilor de o viață. Desfășurările prin intermediul unor operații directe ajung acum la înălțimile unor contrageri și simplificări stilistic definitorii, străine de orice fixism. Ele pot fi totodată favorabile sublinierii în momente felurit marcate a unor asemănări dintre modalități fundamentale, neextensibile în fond. Proprietățile analogice ies poate acum în evidență cu forțe înnoite, cu trimiteri purificate. Elementele sincronic gravate în arhitectonica sonatei armonizează prin selecție și metamorfoză elementele diacronic dispersate în largul operei de autor, dezvăluind o dată în plus finețea ființei artistice plămădită în arhitectonica sonatei care nu ezită să reflecte soluții tipologice preconizate de un Beethoven, Berlioz, Schumann sau Liszt, simbolizînd însă cu tărie și deplină consecvență ceea ce ține în exclusivitate de *ființ-ul enescian*. În această înțeleaptă con-sunare trăsăturile specifice ale operei de artă enesciană se contopesc în psihologia stilului enescian; particulară în interiorul fiecărei noi lucrări desăvîrșită în matca unor proiecte de creație perfectate pe parcursul unor decenii, această psihologie a stilului enescian se dovedește autentică în fiecare parte sau moment, în fiecare mărturie a unui tot.

În acest spirit înțelegem unicitatea soluțiilor enesciene, clasicitatea lor, modernitatea și perenitatea sădite în opera de artă muzicală care reunesc în chip exemplar atributele de preț ale arhitectonicii sonatei contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

5

PILONI ȘI CONSOLE

Caracterul expansiv al explorărilor polidirecționale, dinamic manifestat în ansamblul inelelor de evoluție, a condus în jurul anului 1948 la efectuarea unor recapitulări de mare forță și cuprindere. Intensitatea și operativitatea acestor recapitulări, vizînd în special teoria compoziției, s-a arătat a fi fără precedent în analele artei sunetelor. Procesele declanșate răscoliseră toate disciplinele subordonate, acutizînd mai toate dilemele practicii compoziționale. Revederile sistematice, întreprinse în spirit ascuțit critic, au afectat atunci mai cu seamă realizările ivite pe parcursul ultimelor două decenii precum și al unor ani anteriori (începînd de prin 1922—1924), trecerile în revistă petrecîndu-se în ritmuri ametitoare și inevitabil inegale. Am trăit aceste momente cruciale și redimensionate, urmărindu-le cu neabătută atenție, reținîndu-le memoria. Nenumărați compozitori au parcurs atunci sute și sute de partituri, căutînd să surprindă esențele proprii unor puzderii de fenomene nu de puține ori contradictorii și difuze. Nu era vorba de o rememorare, ci de o nouă cunoaștere, încercată dintr-un alt unghi de fugă, adică din punctul de intersectare al tuturor metodelor și tehnicilor de compoziție învăluite în sisteme incomplet acoperite sau lăsate în suspensie, ca și din punctul de convergență al tuturor concepțiilor și doctrinelor moderne privind natura și funcționalitatea artistică a substanței tematice. Această mișcare recapitulativă a traversat continentele, stabilind punți care au permis la rîndul lor luminarea unor experiențe solitare și extrem de avansate. Efectele nu au fost atît rezumative, cît mai cu seamă parțializant extensive. Recapitulările accentuat critice au condiționat reorientările stilistice, metodologice și estetice care, în preajma anului 1954, au conferit o nouă înțelegere canonului de ansamblu al teoriei compoziției contemporane, al corpului de principii care guvernează într-un fel sau altul arta și știința de a compune muzică în forme superior organizate.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă estetica sonatei contemporane se ocupă cu precădere de legile și categoriile operelor de artă muzicală de natura sau specificitatea metatipologiei sonatei contemporane, atunci suma actualizărilor propuse în acest interval de timp dobîndește o importanță excepțională. Viziunea nu poate fi aici decît una integrală și strict obiectivă totodată. Cu atît mai mult cu cît în cauză se află în egală măsură inerția instalată pe tărîmurile teoriei generale, unde efectele de stabilizare pot fi anevoie separate de efectele de plafonare și închistare, precum și de inerția din îngustele limanuri ale esteticii muzicale. Dintre toate acestea, inerția sistemelor de compoziție părea a fi cea mai supărătoare, inadmisibilă și anacronică, ascunzînd destule prețiozități golașe și banalități somptuoase, afișate în schimb prin intermediul unor mijloace publicistice care prin suficiență și adevărată ignoranță nu făceau decît să mărească haosul teoriei compoziției moderne. Vîrfurile de atac erau îndreptate de regulă împotriva noului clasicism, împotriva unor manierisme clasiciste artistic revolute, într-o fază de trecere în care neoclasicismul european era pe cale de a fi surclasat de filoanele unui neoromantism de difuzare planetară. În această situație, atenția s-a concentrat îndeosebi asupra: a) normării tehnicii de compoziție; b) aprecierii experimentalismului modern (în care tendințele reformiste și cele radical novatoare aclamă ideea progresului continuu, neîngrădit sub raportul mijloacelor și soluțiilor tehnice); c) înmulțirii fenomenelor degenerative (de sorginte clasicistă, reperate în contextul unor forme muzicale conservatoare sau tradiționaliste de orientare academică); d) eliminării rămînerilor în urmă (evidențiate în dimensiunile vieții muzicale internaționale și ale gîndirii despre muzică). Prezentările alegorice, întocmite prin intermediul simbolurilor generale cît de cît recunoscute, cedează în favoarea unor analize de subliniată rigoare tehnică, prioritar sincronice, anunțînd un scientism muzical de nouă calitate, motivat prin scopul propus. Cărțile scrise în această perioadă sînt elocvente în acest sens: *Der Toncharakter* (Zürich) și *Musikgeschichte im Überblick* (Luzern) de Jaques Handschin (1848); *Introduction à la musique de douze sons* (Paris) de René Leibowitz; *Philosophie der Neuen Musik* (Tübingen) de Theodor Wiesengrund Adorno; *Vom Wesen der neuen Musik* (Stuttgart) de Hermann Erpf (1949); *Einführung in die moderne Musik* (Halle) de Siegfried Borris; *Lehrbuch der Zwölftontechnik* (Wiesbaden) de Herbert Eimert; *Style and Idea* (culegere de texte, New York) de Arnold Schönberg (1950); *Neue Musik* (Berlin și Frankfurt am Main) de Hans Heinz Stuckenschmidt; *L'artiste et sa conscience* (Paris) de René Leibowitz; *Je suis compositeur* (Paris) de Arthur Honegger (1951); *A Composer's World. Horizons and Limitations*, Harvard University Press, Cambridge

Scanned with OKEN Scanner

Mass., (o versiune în limba germană, realizată de autor, apărînd șapte ani mai tîrziu, la Zürich, sub titlul: *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen*) de Paul Hindemith; *L'évolution de la musique* (Paris) de René Leibowitz; *Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena* (Viena, primul volum, cel secund apărînd șase ani mai tîrziu) de Hans Jelinek; *A la recherche d'une Musique concrète* (Paris) de Pierre Schäffer (1952); *La musique moderne 1905—1950* (Paris) de Paul Collaer (1953); *Esthétique de la musique contemporaine* (Paris) de Antoine Goléa; *Neue Musik in der Entscheidung* (Mainz) de Karl Heinz Wörner; *Traité du Rythme* (Paris) de Olivier Messiaen (1954); *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* (Torino) de Roman Vlad (1955); Dissonanzen. *Musik in der veralteten* Welt (Göttingen) de Theodor Wiesengrund Adorno (1956). În această ambianță culturală, în care contrariile se întrepătrund de atîtea ori pentru a marca contraste dintre cele mai dure, înțelegem rosturile mai adînci ale feluritelor recapitulări, apte să lumineze contururile lucrurilor, ale liniilor care desenează limitele unor forme învecinate cu alte forme în nesfîrșita unduire a evenimentelor.

Istoria sonatei contemporane debutează astfel în fapt cu o variat stratificată mișcare de redescoperire și totodată de reapreciere a unei literaturi muzicale uitată sau considerată ca depășită. Acțiunile de recuperare febrilă produc uimire. O nouă generație de compozitori în curs de formare ia contact cu partituri scrise de-a lungul anilor douăzeci și treizeci, datorate unor promotori ca Stravinsky, Hindemith, Prokofiev, Bartók. Dar noile partituri ale acestor mentori poartă în bună parte trăsături stilistice și caracteristici tehnice mult schimbate, vădind semnele unei modernități sensibil atenuate. Deruta crește pe măsura înmulțirii comparațiilor. În plus, unele partituri semnate de Schönberg, Berg și Webern rămîn în continuare greu accesibile sau de negăsit. Abisurile și hiatusurile par insurmontabile. Aducerea la zi a informației compoziționale rămîne fragmentară, îmbrăcînd doar în cazuri de excepție caracterul unei cunoașteri amănunțite și sistematice. Refacerile concretizate în noi redactări sau chiar în versiuni complet noi erau la ordinea zilei. După douăzecișicinci de ani, Hindemith recompune pur și simplu în 1948 ciclul pentru sopran și pian, pe versuri de Rainer Maria Rilke: „Das Marienleben". Problemele atacate în realizarea noii versiuni sînt considerate de autor ca simptomatice. El scrie în prefața ediției secunde: „Aceste modificări constituie încercări de soluționare ce se plasează în paralel față de marile întrebări ale evoluției compoziționale generale din vremea noastră".

Pe atunci se credea că formularea unor metode și criterii de scriitură, particulare prin natura lor, ar determina implicit și formu-

Scanned with OKEN Scanner

larea unor legi obiective, directoare în ansamblul evoluțiilor muzicale polidirecționale și multistratificate. Pornirile utopice duceau la încifrarea unor gramatici, desigur incomplete și deschise, lăsîndu-se grevate de miza progresiv crescută a arbitrariului, care nu a întîrziat să se instaleze cu toată pompa știută. Prețul a constat în substituirea unor convenții cu mereu alte convenții, anevoie comprehensibile pînă la capăt și poate nici măcar gîndite îndeajuns în acest sens. Dogmatica noului întuneca judecata lucidă, căci lumea era interesată să constate pluralitatea sistemelor și metodelor de compoziție (lumea editorilor și a distribuitorilor interesați mai mult mercantil decît cultural), să observe complementaritatea stilisticii muzicale în genere (se înțelege că în acest resort opiniile au variat necontenit). Cele mai semnificative contribuții ale compozitorilor încetățeniți în circuitele vieții muzicale internaționale și exponenți totodată în arta sonatei contemporane, au fost repede „clasicizate", semnificînd ceea ce se considera îndeobște a ține de o „modalitate de echilibru vital". Antiromantismul declarat și agresiv de mai înainte se convertise într-o nouă obiectivitate care, la rîndul ei, se amalgamase cu valorile unei suplimentare atitudini reechilibrante, angajînd o nouă subiectivitate. Consecința a fost mai întîi potențarea expresiei lirice, apoi reducerea motorismului și, în cele din urmă, căutarea stabilității și simetriei în largul arhitectonicii muzicale. Concomitent au intrat în obișnuit elementele politonale, paratonale sau atonale. Grija pentru melopei amplu gradate, însoțite de coloane și progresii acordice complexe dar concordante primează, ca și importanța acordată coralurilor de alămuri sau evoluțiilor concertant violonistice rivalizînd cu registrele orgii. Microtonia sistematică duce o existență insulară, dincolo de orizont. Adevărurile parțiale persistă: în domeniul formelor muzicale, unde nu au putut fi edificate sisteme de referință propriu zis noi și general valabile, precum și în domeniul limbajelor armonice, unde combinațiile acordice paratonale nu au putut fi încadrate într-un sistem de funcții logic finit, fără lacune și echivocuri. Diformarea sau copierea sterilă a unor modele pre-clasice nu mai amuză pe nimeni. Mărirea distanței istorice face să se stingă ecourile muzicilor „în stil vechi" iar arbitrariului neoclasic — chiar dacă poartă pecetea iscusinței stravinskyene — i se cam închide calea. Caracterul ilustrativ nu mai are căutare în genurile, speciile și formele superioare ale muzicii. Între sonată și divertimento nu mai există decît acele punți de legătură pe care le înnobilează prin transfigurare marea artă a unui Bartók. Orînduirea consecvent dodecafonică a unor sunete raportate numai față de ele însele rămîne încă o nebuloasă tangențial studiată, deși, în curînd, spre această nebuloasă se vor ridica mai toate speranțele urmărind ieșiri din impas. Cam acestea par să fi

Scanned with OKEN Scanner

fost problemele și soluțiile de resortul tehnicii de compoziție, ivite pînă în pragul anului 1948. În această perspectivă se conturează noi și voit autonome modalități de constituire a desfășurării instrumentale de specificitatea sonatei orchestrale, concertante, camerale și solistice, de absolutizarea construcției fonice, de accentuarea jocului de evenimente, pulsații și timbruri, de articularea în fel și chip a materiei muzicale elementare, arcuită în formă, în mișcări controlate sau libere.

Într-o epocă dominată de explorări polidirecționale, tipologia sonatei contemporane își revendică dreptul ei neatacabil în esență, legea ei care constă în natura ciclurilor de mișcări întemeiate pe tratarea consecventă a unor teme principale — concepute și desăvîrșite artistic în calitatea lor imanentă de gînduri muzicale — dialectic opuse și necesar întregitoare. În imperiul sonatei, compoziția durată corespunde unui act de conștiință, pus în relație cu actualitatea lui, cu lumea înconjurătoare, precum și cu marea istorie a muzicii, a gîndirii muzicale elevate. Acest consens cultural îl descrie de altfel marea recapitulare de care am vorbit, noua afirmare a curentelor de revenire — de nuanță neoclasică sau neoromantică — în emisferele muzici universale, indicînd o tendință de echilibrare a modalităților de expresie muzicală, de comunicare interumană în spirit contemporan, la înălțimea unei distincții și emoționalități cuceritoare. Fără astfel de eforturi conjugate, de cuceriri cu adevărat încununate de reușite exemplare și deschizătoare de drumuri, arta sonatei contemporane ar fi coborît într-o epocă a manierelor depășite.

Două categorii fundamentale preocupă în acest moment gîndirea muzicală, predominînd pe făgașurile compoziției aplicate ca și pe cele ale speculației teoretice, definind materialul sonor și respectiv forma muzicală. Problemele centrale ale activității de creație nu pot fi aici despărțite de ordinea interioară a lucrurilor, de ordinea atît de variată în unitatea universului sonor, nuanțat evidențiată prin înseși funcțiunile materialului specific și ale formelor artistice. Mentalitatea inovatorilor în muzică reverberează evenimente și fenomene petrecute în ultimele două decenii, îndeosebi prin anii 1928—1937, difuze poate încă dar caracteristice de-a lungul unor stadii ale evoluției moderne în care muzicienii se arată înclinați să sondeze lumea sonatei în ansamblul raporturilor cu ea însăși precum și cu toate celelalte genuri muzicale, fără să se ajungă neapărat la edificarea unor tipologii și caracteriologii corespunzătoare. La acest orizont se întărește convingerea larg împărtășită și de acuzată noutate în epocă, după care dilemele vieții și practicii muzicale dezvăluie dezechilibruri produse din pricina unor greșite distribuții ale energiei melodice, armonice, ritmice și timbrale, în fapt ale func-

Scanned with OKEN Scanner

țiunilor de aceste ordine. Țelul teoriei constă prin urmare în aflarea și aplicarea sistematică a unor cît mai bune și juste distribuții ale funcțiunilor formative esențial muzicale. Speciile de complexitate superioară ale sonatei se deschid în această situație unor noi ramificări direcționale, favorizînd valorificarea unor noi resurse de energie muzicală, modelate în urma unor recente sinteze integratoare în resorturile materialului și formei, odată cu ciocnirea unor curente transformatoare și conservatoare, a unor mari tradiții de artă cultă și populară.

Logica compoziției este chemată să elucideze cît mai multe aspecte strîns legate de firea lucrurilor, de ordinea formativă a funcțiunilor artistice. Teoria muzicii tinde să-și rezerve în acest context dreptul unor concluzii cuprinzătoare: „Viața aproape a tuturor marilor compozitori muzicali a fost caracterizată printr-un număr de inovații pe tărîmul materialului muzical — elemente și fenomene — sau pe tărîmul modului de a întrebuința acest material, fie în orice detaliu al unei compoziții muzicale, fie relatat la întregul ei. Necesitatea — istorică, morală — a acestor inovații a determinat atît valoarea lor cît și poziția lor în sistemul științific muzical, aflat astăzi pe cale de desăvîrșită alcătuire". Această precizare a fost făcută de Dimitrie Cuclin (în: Tratat de estetică muzicală, București 1933, pag. 5), reflectînd o concepție formată și acceptată în epocă. În această perspectivă, accentul cade pe sonata, simfonia și poemul simfonic, pe originalitatea sonatei ca formă. „Orice formă muzicală praticulară poate să fie bună. Dar nu poate să existe o formă muzicală particulară bună care să nu urmeze spiritul fie special, fie general, și legile, formei sonată, sau să nu-i fie un oricît de depărtat (în aparență) termen al unui proces de derivație" (op. cit., pag. 283). Dimitrie Cuclin surprinde aici tema principală a unui îndelungat proces istoric. Pe de altă parte, în paralel cu înmulțirea exercițiilor pur formale se petrece și o studiere critică a caracterelor stilistice dintre cele mai intime și esențiale. În acest climat, estetica nu mai este ceea ce a fost bunăoară pentru Theodor Lipps (în: Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, Leipzig 1903—1906), anume „știința frumosului, a valorii estetice", investigînd „natura și principiile valorii estetice în fundamentul lor psihologic subiectiv". Concentrîndu-se asupra operei de artă autentică, estetica participă la deslușirea marilor curente ale umanității, memorate în opera de artă autentică și cultural simbolizate prin însăși firea acestei opere care mărturisește totodată disponibilitatea de a crea a autorului ei. Funcțiunea și facultatea ordonatoare a operei de artă autentică capătă astfel în dimensiunile sonatei o importanță crescîndă, decisivă apoi

Scanned with OKEN Scanner

în mare măsură. Arhitectonica sonatei moderne implică și condiționează contemplarea evoluției descrisă de metatipologia sonatei sub raportul identității abstracte a formei și a identității concrete a formelor. De aici se va naște treptat o nouă viziune de ansamblu asupra sistemelor de sonate camerale, concertante și simfonice conturate și perfectate pe parcursul marilor epoci și etape ale muzicii instrumentale. Teoria compoziției insistă în consecință în direcția depistării unor reguli de modelare a formei muzicale prioritar ciclice, echilibrate și de mari proporții, deci a unor reguli definind modalitățile prin care din anumite arhetipuri sau entități fundamentale pot fi derivate serii de tipuri necesar semnificante și evident funcționale. Astfel se situează în atenția cercetării tocmai felul cum sînt construite formele aferente sonatei preclasice, clasice, romantice și moderne.

În lumina acestei experiențe istorice, teoria nemijlocit legată de arhitectonica sonatei moderne necesită propoziții simple. Teoria acoperă totalitatea aspectelor generate de înmulțirea, divizarea, reformularea, infirmarea sau absolutizarea metodelor și tehnicilor de compoziție, noi și mai puțin noi, radicale sub raport inovator sau dimpotrivă convenționalizate pînă la disperare. Dar ea nu uită nici explozia tehnologică petrecută în celelalte arte și limitele atinse acolo, poate mai iute și mai categoric decît în lumea sunetelor, așa cum nu neglijează nici mutațiile efectuate în mentalitatea muzicienilor din largul continentelor, și nici de golurile iscate în dinamica mai tuturor limbajelor artistice, în frunte poate cu cel poetic, cu graiul poeziei filosofice cu care muzica își măsoară tăriile și valorile pure. Perfecțiunea și existențialitatea operei de artă muzicală înalță sonata în propria ei istorie. Pe fundalul acestei istorii, al capodoperelor moderne, sonata nu poate fi un complicat amalgam de confuzii și bizarerii, încheiat oricum și oricînd printr-un nonsens. Ea mărturisește fără putință de tăgadă primatul intenționalității muzicale, al disponibilității integrale a inventatorului, a constructorului de sonate aflat față în față cu uriașele tradiții ale genului. În consecință, o sonată modernă, tipologic precizată și veritabilă în sinea ei, făcînd într-un fel sau altul trimitere la marea literatură a sonatei universale, participă la tot ceea ce există, se configurează, se extinde și se transformă în contemporaneitate. Elementele și aspectele caracteristice, soluțiile continuatoare precum și inovațiile redimensinante, incorporate în sonate moderne de cele mai diferite nuanțe și orientări stilistice, fac parte din cultura și din memoria sonatei contemporane, inserîndu-se în istorie ca și în actualitate. Conform acestei definiții de motivație diacronică (activă în prezentul nostru și contemporană în sensul mai restrîns al designației), se arată a fi acele so-

Scanned with OKEN Scanner

nate care contribuie la perpetuarea în înnoire substanțială a genului în ipostaze distincte, la transformarea structurală a unor modele călăuzitoare, la amplificarea unor linii directoare în ansamblul inelelor de evoluție.

Astfel de implicări în contingent reflectă o seamă de atitudini mentale general umane și particular artistice totodată. De aici ni se oferă o deschidere remarcabilă asupra conceptului însuși. De asemeni, forma de echilibru care străjuiește arhitectonica sonatei contemporane accentuează statornicia diferențelor specifice, posibile și obligatorii înlăuntrul unor categorii de tipuri avansate. Importanța termenului „cel mai apropiat" crește sub aceste auspicii, cu atît mai mult cu cît în spiritul determinismului materialist, o sonată contemporană reprezintă, în integralitatea ei artistică, realizarea unui scop rațional dinainte stabilit. Sonata evident personalizată stilistic, desăvîrșită în individualitatea și unicitatea ei artistică, se împlinește și sub raportul apartenenței la gen, gîndit ca o clasă de obiecte cuprinzînd în principiu opere de aceleași afinități esențiale. O astfel de interpretare este opusă oricărui fixism, după care speciile de sonate contemporane ar fi invariabile.

De aici decurg opțiunile decisive pentru destinele sonatei contemporane, punînd în relief calități și concepții compoziționale ținînd de firea intenționalității și formativității creatoare, întrunite în consecvența artistică păstrată în tot și în toate. Consecvența felului de a fi este numitorul comun al componentelor și al constituantelor de stil, al unei constanțe interioare, opusă transformării necontenite. Stabilitatea surclasează aici mobilitatea neîngrădită. Contemporană este o sonată nerepetabilă ca atare ca operă de artă muzicală cultural reprezentativă care — prin însuși „cîmpul ei sonor" inconfundabil, prin „totalitatea dinamică" pe care o constituie și cuprinde, prin „psihologia formei integrale", prin „arhitectonica formei ciclice de ansamblu" pe care o reprezintă și comunică — se aliniază în chip original și firesc la acea „tendință spre întreg" de expresie gestaltistă. Mai presus de „structură" sau „configurație", opera este emoție, sensibilitate și gîndire constructivă, întruchipate în integritatea discursului muzical.

Aceste precizări preliminare sînt menite să contribuie la înțelegerea adecvată a unor probleme speciale și nu de puține ori spinoase, ce se ridică odată cu aprecierea unor sonate contemporane, situate în grupe sau clase de partituri de același ordin.

Arhitectonica sonatei contemporane se conturează odată cu reconstituirea practicii muzicale, a tehnicii de compoziție precum și a stilisticii muzicale generale și particulare. În fapt, o astfel de cercetare depășește cadrul problematicii muzicale, dispersînd observa-

Scanned with OKEN Scanner

ția în totalitate artelor pentru a pătrunde în lumea științelor moderne. Estetica și arhitectonica noii sonate îndeamnă la surprinderea în mișcare și efect a unor mulțimi de idei, criterii, modalități și creații de referință certă, la sublinierea dialectică a unor școli, filiații, tradiții, înțelese toate în interinfluența, interdependența și originalitatea lor. Sonata este un fruct al gîndirii, ea este expresia cea mai complexă și pură a discursului muzical. Filosofia muzicii poate vedea în arhitectonica sonatei contemporane mărturia unui proces istoric, gradat către atingerea unor forme superior organizate, în perfectare necesară. Înțeleasă ca întruchipare sonoră a unui discurs muzical de mare anvergură, sonata de acest tip semnifică pe plan estetic „profunzimea împlinirii" deoarece „numai în muzică" este posibil „felul interior de a fi adevărat, cel mai adînc și bogat" cum consideră Georg Lukács (în: *Ästhetik*, în patru părți, Neuwied-Darmstadt-Berlin 1963, 1972, vol. III, pag. 122). Coincidența face ca în anul 1957, cînd teoreticianul lucrează la desăvîrșirea primei părți din *Estetica*, tratînd despre specificitatea esteticului, unii dintre muzicienii de frunte ai timpului să mediteze și ei despre particularul (în echivalențele sale cu extraordinarul, excepționalul, deosebitul) luat drept categorie estetică. Insistînd asupra evoluției istorice ca sursă a cunoașterii estetice, Lukács reține principiul fundamental concretizat în *mimesis*, dar nu face deosebire între diferitele funcții ale muzicii, între genurile și formele muzicii care pot fi explicate prin diferitele ei funcții. Vom reveni mai tîrziu asupra punctelor de vedere avansate de Hindemith, fiindcă teoria limbajelor și teoria stilurilor (dacă nu chiar și teoria compoziției muzicale în varietatea disciplinelor adiacente) comportă tot mai multe implicații estetice. Ceea ce se cere dezvoltat este însăși gîndirea muzicală, pentru a surprinde raportul dintre marile tradiții ale artei universale și noile tradiții ale muzicii universaliste. Între timp se discutase îndelung despre „măreția și decăderea expresionismului (Hans Eisler în: Internationale Literatur, 1934, nr. 1), despre „fetișismul avangardist al materialului" (propovăduit de Adorno), despre „dizolvarea limbajului muzical, convențional determinat" și multe altele. Consensul gîndirii muzicienilor de frunte putea fi aflat în luări de poziții care urmăreau eliminarea unor clișee și readucerea muzicii la o necesitate constructivă. Rezultatele practice au constat mai cu seamă în: esențiale modificări de structură în disciplinele armoniei și melodiei; categorice distincții operate înlăuntrul materialului muzical istoric, epuizat, înnoit, nou, particularizabil și extensibil ca atare în condițiile unui discurs cît mai inteligibil. Categoriile supuse dezbaterii ațintesc producția artistică practică, polarizînd în jurul noului material tematic, al noilor mijloace de tratare cît mai îndrăznețe,

Scanned with OKEN Scanner

accentul tonic căzînd asupra necesității experimentului artistic, chemat să reglementeze și să legitimeze problemele legate de caracterul mijloacelor artistice precum și de pregnanța formelor de expresie. Noua dezbatere de principii scoate și mai mult în relief vechi deosebrii nerezolvate, marcînd o dată în plus opoziția dintre gîndirea muzicală — orientată cu precădere asupra aspectelor poetice — și gîndirea despre muzică — aplecată aproape exclusiv asupra fațetelor teoretice aferente filosofiei artei.

Interesant de observat este felul în care compozitorii înclină tot mai mult spre consolidarea speculativă a fundamentărilor practice, urmărind pătrunderea devenirilor istorice și subliniind cercetarea exigentă a realității. Teoretizările nu se opresc la manualele de uz didactic ci își fac loc în studii precis delimitate, în eseuri și cărți de profil muzicologic. Implicații estetice ale activității de creație cîștigă în importanță și semnificație. Cercetările cuprind teoria armoniei, teoria contrapunctului, pentru a se răsfrînge asupra unor discipline lăsate mai în umbră, precum instrumentația, timbrologia. Ritmul și timpul muzical cunosc interpretări prioritare. Principiile modalismului modern și ale variației ritmice, evidențiate de Stravinsky cu două decenii în urmă, în contextul mai larg al clasicizării formei muzicale, și accepțiunile metatonalismului modern precum și cele ale concentrației coloristice, formulate de Schönberg în aceeași perioadă, se supun din nou examinării critice. Contrarietățile par a fi cu atît mai derutante, cu cît Stravinsky aderă la preceptele scriiturii dodecafonice, în timp ce Schönberg intră într-o fază re-tonală. Pe de altă parte se ajunsese la un capăt de drum în privința reformulării conceptului de contrapunct modern. Evoluția istorică condusese la absolutizarea a două înfățișări, strins legate de natura polifoniei moderne. În prima înfățișare, discursul muzical degajă o pluralitate de imagini parțiale (planuri și reliefuri) dar concomitente (suprapuse) — stare ce poate merge pînă la ștergerea unui relief dominant (prin anihilare) —, iar în cea de a doua se impune o imagine monovalentă ca relief, vocile secundare subordonîndu-se vocii purtătoare de material tematic principal. Totodată devenise limpede faptul că nu atît dezvoltarea armoniei (a acordicii), a progresiilor și înlănțuirilor armonice ca atare ci mai cu seamă dezvoltarea vertiginoasă a tehnicii de a îmbina contrapunctic linii diferite și intens cromatizate condusese în perspectivă istorică la depășirea limitelor tonalității, la ivirea pînă la saturare a momentelor de suspensie tonală, de bitonalitate sau politonalitate. Acum se impunea concluzia îndelung pregătită, după care oricît s-ar accentua autonomizarea tehnicii contrapunctice, organizarea discursului muzical se va realiza totdeauna în temeiul unui anumit climat intonațional aparținînd unei

Scanned with OKEN Scanner

sfere precizate: tonală, modală, integral cromatică, liberă de orice sistem istoricește legitimat sau riguros întemeiată pe organizarea sistematică a materiei sonore aptă de a fi element de construcție, de a constitui o valoare aplicată și confirmată în cadrul discursului muzical. De aici decurge următoarea definiție: contrapunct înseamnă, în fond, arta (și necesitatea) de a contrapune idei muzicale și profiluri melodico-dinamice, arta de a circumscrie și de a întregi caracteristicile unei linii melodice inițiale (ale unui gînd muzical principal, ordonator și coordonator) cu alte elemente și sensuri complementare.

Cotitura cea mai radicală se face însă remarcată în coordonatele dramaturgiei muzicale, de specificitate orchestrală, concertantă și camerală, contribuind nemijlocit la redimensionarea arhitectonicii sonatei contemporane. Ea corespunde îngrădirii și diminuării substanțiale a tehnicii romantice a gradației continue (Steigerungstechnik), a creșterii, intensificării pînă la supralicitare a materiei tematice. Trecerea unor fraze sau motive principale prin toate gradele de comparație posibile este socotită ca neavenită și istoricește revolută, amintind de arta și de procedeele de scriitură de altădată. Mentalitatea modernă se detașează pe cît poate de cuceririle unor corifei ca Wagner, Bruckner, Mahler și Strauss. Dimensionările monumentale cad sub acuza gigantismului. Distanțări similare se petrec și față de concepții compoziționale afirmate de promotori precum Debussy, Reger, Ravel, Rahmaninov. Simplificările converg spre contragerea proporțiilor, spre nivelarea dezvoltărilor culminante, resuscitînd elemente și practici neoclasice, ca de pildă jocul motivelor scurte, pregnant ritmizate și motoric investite, schimbarea caleidoscopică a registrației instrumentale, a treptelor de intensitate, mărind linearitatea capricios-contrapunctică a desfășurării sonore în fraze și secvențe cu grupări asimetrice. Tehnica gradației continue (de consecvență romantică) se substituie prin tipuri de scriitură care sugerează impresia de continuitate pe planurile discursului muzical prin intermediul unor evoluții compoziționale, axate pe criterii de discontinuitate în tratare, de evidentă inspirație neoclasică.

Aserțiunile de ordinul tehnicii de compoziție comportă în consecință o seamă de componente de natură estetică. Stravinsky afirmase în *Poetica muzicală* din 1942: „Modern este ceea ce se integrează în timpul său, trebuind să fie pe măsura și pe înțelesul acestui timp". Referindu-se la problemele învățămîntului artistic, Schönberg precizează în 1949: „Crezul într-o singură tehnică, capabilă să producă fericire, ar trebui suprimat, iar năzuința către adevăr ar trebui susținută". Conferențiind despre „Probleme ale unui compozitor contemporan" (la Konzerthaus din Viena, în oc-

Scanned with OKEN Scanner

tombrie 1948), Hindemith subliniază: „Devreme ce problemele tehnice ale îndeletnicirii de a compune sînt în parte soluționate în prezent, putînd fi în parte rezolvate într-un timp previzibil, se pune mereu din nou întrebarea referitoare la obligațiile morale ale compozitorului". El insistă asupra „necesității de a se lua din nou aminte antic-greceasca idee despre ethos-ul în muzică, așa cum această idee descrisă de Boetius în =De Musica= s-a păstrat activă de-a lungul întregului Ev de mijloc", deplîngînd faptul că „mulți compozitori recurg astăzi la metode de compoziție deosebite, deoarece nu stăpînesc într-atît mijloacele muzicale normale încît să fie competitivi prin mînuirea acestora".

Notațiile de pînă acum nu vor decît să atragă atenția asupra unei situații excepționale, conturată deopotrivă pe planul gîndirii muzicale cît și pe cel al gîndirii despre muzică. Mai tot ceea ce ascultă de comandamentele exploralismului polidirecțional se află în căutarea unor noi soluții legate de modelarea materialului muzical, a unor noi și nemaiîntîlnite tipuri de scriitură. Peste trei-patru ani, în noua muzică, fiecare lucrare va urma legi proprii, pretinzînd noi forme de expresie. Afluxul de perspicacitate și de abilitate compozițională nu stăruie atît în regiunile stilului, cît mai cu seamă în dimensiunile (pe alocuri punctiforme ale) tehnicilor la modă. Dodecafonia schönbergiană devine locul comun al celor care se cred chemați, iar serialismul weberian apare ca domeniu de predilecție, rezervat celor ce se consideră aleși. Oricum, efortul de inteligență este aici incomparabil mai mare, deoarece principiile severe, elaborate sau artistic demonstrate în prealabil, puteau căpăta aplicații extensive, substanțial novatoare. În 1948 se deschidea așadar o fază a comparațiilor structurale, conducînd la fixarea unor concepte intens diferite după natura lor. Cam șase ani mai tîrziu, unii compozitori vor scrie numai o muzică situată în afara tradițiilor, o muzică cum nu a mai fost înainte. Multitudinea modalităților de modelare a sunetului va fi cercetată în zone lipsite de contingențe cu metatipologia sonatei contemporane. Dar o seamă de descoperiri esențiale, de noi forme de realizare, de noi modalități de articulare precum și înnoite modalități procesuale sau combinații de procese compoziționale vor intra în raza arhitectonicii sonatei contemporane. În linii mari se instalează mai întîi o anume distanță sceptică față de curentele muzicale principale, un pathos al formei dinamice străbătută de o nedisimulată eleganță clasicistă. Inconsecvențele stilistice corespund adesea observării în paralel a lucrărilor de tinerețe ale unor autori moderni ca Hindemith, Stravinsky, apoi Berg și Bartók, studiați printr-o prismă mînuită în spiritul unei presupuse „prime maniere neoclasice".

Scanned with OKEN Scanner

Ideea „identității materialului" animă în cel mai înalt grad spiritele, studiul parametrilor vizînd ritmul și dinamica, raportul dintre identitatea abstractă sau concretă a unui material dat sau inventat. După modelele statornicite de Hindemith, Stravinsky, Bartók, vine rîndul modelelor create de Schönberg și Webern. De prin 1948, legitățile muzicii dodecafonice se fac înțelese prin mijlocirea lui René Leibowitz.

Marea recapitulare care se anunță are repercusiuni directe asupra arhitectonicii sonatei contemporane. Multimea aspectelor legate de problematica compozițională, de concepțiile nuanțate cu privire la natura artei sunetelor, a obiectivelor ei imediate și de perspectivă se concentrează în fapt în matca esteticii sonatei contemporane. Cele mai importante concentrări de forțe au loc pe tărîmul cvartetului de coarde, apoi pe cel al concertului instrumental și de orchestră. Simfonia își trage noi seve din experiența constituită în perimetrul acestor genuri. Recapitulările confirmă legitățile tipologice ale marilor modele arhitectonice, actualizînd valorile aparținînd unei anteriorități dinamice. Înnoirile care se produc, modificările de echilibru scontate se petrec înlăuntrul unor situații predeterminate. De aici decurge și relativa previzibilitate pe termen scurt a acțiunilor transformatoare, acestea reliefînd cu precădere sensuri de continuitate, din ce în ce mai înțesate cu momente de discontinuitate, multiform condiționate sub raport tehnic și stilistic. Modernizarea progresivă a mentalității muzicale dislocă mai întîi valori plasate în vectorul unei neunitare estetici a expresiei, consolidîndu-se în schimb în vectorul unei mai puțin eterogene estetici a formei muzicale. Stabilitatea construcției ciclice de tipul sonatei pare a fi pentru început în afara oricărei discuții, pentru ca reacțiile ulterioare să dovedească exact contrariul. Cheia de boltă constă încă în substanțialitatea proceselor tematice, desfășurate în forme necesar dezvoltătoare. Împreunarea diferitului se legitimează în ideea dinamizării formelor dezvoltătoare de natura sonatei, a găsirii unor variante mai puțin uzitate. Și sub acest raport, estetica formei guvernează voința de stil, implicațiile stilistice ale mutațiilor preconizate vădindu-se determinante în multe cazuri. Psihologia stilului observă tocmai astfel de deplasări, centrele de greutate migrînd către zone mai marginale, lesne regrupabile la nevoie. Estetica sonatei contemporane se impune ca un corolar al devenirii generale.

În tot acest proces novator nu contenește grija pentru stăpînirea meșteșugului componistic. Exigențele cresc aici în ritmuri considerabile. Efectele nefaste ale specializării excesive, ale răzlețirii în domenii din ce în ce mai înguste, ale dispersării în direcții

Scanned with OKEN Scanner

sortite în cele din urmă eșecului nu schimbă întru nimic valoarea unor puncte de pornire. În acea vreme mulți compozitori credeau că o muzică nouă ar fi cu atît mai bună cu cît mai multe detalii particulare și-ar găsi aplicații concrete în matca partiturii generale. Această supraestimare a detaliului a dus la izolarea și autonomizarea unor parametri, la parțializarea și pauperizarea discursului muzical, în ciuda aspectelor luxuriante încorporate într-o imagistică sonoră hiperrafinată și ultracomplicată, în ciuda unor aparențe dintre cele mai înșelătoare. Sofisticarea mijloacelor de producere a sunetelor și de programare a desfășurărilor sintetice sau combinate ridică noi bariere artificiale. Dar problemele de fond rămîn aceleași cînd în cauză se află măiestria de a compune, profesionalitatea exemplară a muzicianului creator. Tratatele în curs de elaborare în acel timp atestă încercarea unei noi viziuni de ansamblu, prin intermediul unor specializări menite să descopere lucrurile și fenomenele în noua lor elementaritate, precum și prin concursul unor metode interdisciplinare. Teoreticienii avizați, compozitori de profesie, scrutează noul orizont al adevăratei științe muzicale, sondînd limitele cunoașterii muzicale. Puțini dintre aceștia pleacă la drum cu convingerea că vechile teorii ar fi fost răsturnate, că întregul fel de a vedea lucrurile și evenimentele s-ar fi schimbat ireversibil. Eventualitatea unui moment de răscruce în arta sunetelor nu este exclusă, dar nici nu se putea prevedea cu certitudine că arta sunetelor va căpăta spontan un conținut cu totul nou, că își va modifica structural totalitatea formelor de reprezentare. Varierea și disocierea mijloacelor de expresie sporește mai întîi jocul necunoscutelor, binevenite în fazele unor alunecări în obișnuit, ale unor căderi în rutină. Probabilitatea progresului părea a fi în muzică de ordinul realului, nemărginită sub unele aspecte teoretice, practic neîngrădită decît prin rațiuni estetice. Conținutul estetic a pus în cele din urmă sub semnul întrebării irealitatea infinitului presupus ca existențial artistic, accentuînd inconsistențele și incongruențele acelor forme sau succesiuni de segmente muzicale care nu depășesc pragurile minime ale unor scheme de organizare rudimentare și amorfe în esență. Potențialitatea acestui infinit se cerea dovedită și acoperită artistic, în modalități estetic comprehensibile și apreciabile ca atare. Dar pînă la sorocul unor astfel de situații de fantastică încleștare de forțe păreau a fi încă multe de făcut.

În centrul preocupărilor metodologice stau prin 1948 criteriile maximei eficiențe în resorturile facturii compoziționale. De pildă Hindemith redactează în acest an exercițiile care vor face obiectul celui de al treilea volum din ciclul *Inițiere în compoziție*, cunoscut

Scanned with OKEN Scanner

și ca *Tonsatz III* (apărut în 1970 sub titlul: *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*). Chiar și un teoretician de importanța lui Hindemith nu reușește să domine imensitatea problemelor care se ridică în fața unui demers de această natură, autorul abandonînd ideea unui tratat dedicat scriiturii moderne pe patru voci, desigur din cauza unor incompatibilități ivite și tot mai mult adîncite între propria lui teorie și propria lui practică, între gîndirea și creația legate de o operă de autor. Și tocmai sub acest raport, cercetările și reflexiile muzicianului denotă o anume exemplaritate, împărtășită și de alții. Pentru Hindemith, aflat în această fază a limpezirilor, tehnicile nu reprezintă decît construcții ajutătoare, străjuite pe plan superior de simțul formei, de secretul proporției, formele de bază, cele adecvate oricărui tip de scriitură fiind cele specifice corului neacompaniat. În consecință, Hindemith insistă asupra valabilității scriiturii severe în condițiile formei extinse și libere, asupra desfășurării sonanței cu ajutorul conducerii vocilor înlăuntrul unor derulări îndelungate pe axa timpului muzical. Cea mai înaltă virtute muzicală nu se identifică cu idolatria sonorului, ci cu limpiditatea țesăturii simple, variată și pregnantă. Ceva din spiritul faimosului *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, din caracterul dialogal al elucidării în imperiul speciilor contrapunctice, persistă în această inițiere: „De vrei să înnozi contrapunctic mai multe linii melodice, vezi ca ele să fie de valoare inegală — să fie inegale în sens estetic și mai mult încă sub aspect ritmic. Dacă o voce se mișcă în valori de durate scurte, atunci nu o stînjeni printr-o altă voce care aplică de asemeni valori scurte. Schimbă din nou ritmul într-o a treia și a patra voce. Și ai grijă nu numai de contrarietatea ritmică". Oportunitatea acestor indicații elementare o pot judeca numai cei care știu exact unde anume a putut conduce nerespectarea unor principii fundamentale deloc arhaice și neavenite, ci moderne și călăuzitoare. Dar Hindemith continuă, îngrijindu-se de: așezarea punctelor acute și a celor grave ale diferitelor voci, astfel încît să nu apară culmi sau căderi situate concomitent unele lîngă altele; evitarea și adunarea simultană a întorsăturilor de frază înlăuntrul mai multor voci; poziționarea pe cît posibil a vocilor mișcate în registrul superior al imaginii și estomparea mișcării în direcția vocii de bas, astfel încît aceasta să fie ceva mai calmă; ținerea mai liniștită a celorlalte voci, în cazul în care cele mediane trebuie să fie intens mișcate; reducerea în genere a pulsației melodice, totdeauna acolo unde ar perturba arcul mai important al unei alte voci. Impetuosul Hindemith de altă dată recomandă acum jovial: „după vehemente erupții polifone, oferă urechii prilejul de a se odihni, prin intercalarea unor suprafețe mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin lineare și mai accentuat acordice. Iar înainte de toate: păstrează pînă și în cea mai deslănțuită învălmășeală lineară claritatea mersului armonic". Pornind dintr-un asemenea unghi de contingență înțelegem poate mai bine natura problemelor vitale în marele cerc al scriiturii muzicale.

Orice deschidere asupra literaturii muzicale a perioadei următoare rămîne pe undeva incompletă fără o anacruză de felul celei propuse. În acei ani plini de incredibilă emulație, mai fiecare autor de muzică simfonică și de cameră, indiferent de vîrstă, de școală sau orientare stilistică, dorea să scrie o sonată, un concert, un poem, un cvartet de coarde, o simfonie pentru orchestră mare sau mai redusă. Voința de stil lua potențe dintre cele mai surprinzătoare. Talentul căuta acoperirea științei de carte, a informației la zi, a cunoașterii cît mai adînc avansată în universal, în mersul evenimentelor. Soliditatea pregătirii nu era decît o condiție firească. Majoritatea compozitorilor aplecați asupra lucrului păreau a fi „armoniști", dispunînd de limbaje tonal-cromatice avansate și fin diferențiate, sau urmărind înlănțuiri mai contorsionate, eludînd rezolvări funcționale uzuale, insistînd în direcția unor organizări modale inedite. „Melodiștii" erau numeroși, foarte clar profilați prin darul invenției neforțate, prin cantabilitatea unui melos care țîșnea nu numai din jocul claviaturii ci și din cutele sensibilității autentice. „Polifoniștii" de vocație erau mai rar întîlniți, iar disponibilitățile de acest ordin se agoniseau cu greu, riscînd în plus să rămînă de suprafață. „Ritmicienii" și „coloriștii" înzestrați de la natură se identificau de regulă cu „armoniștii" și mai cu seamă cu „melodiștii". Această categorisire destul de apropiată de adevăr cuprinde o lume în mișcare, vizînd în special starea momentelor de pornire. Compozitorul trebuia să știe ce anume este o sonată și ce nu poate fi o sonată. În consecință, ciclul de mișcări se imagina, se proiecta și se dăltuia dintr-o bucată. Condiția formei de ansamblu a sonatei constă în corectitudinea arhitectonicii, în acuratețea scriiturii, în substanțialitatea tematicii și a travaliului, în consecvența și unitatea stilistică, observată și demonstrată în tot și în toate.

Desfășurarea evenimentelor evidențiază împlinirea unor stiluri personale, reprezentative pe planul unor culturi muzicale nuanțate. Creațiile de vîrf, raportate la contextul în care apar, atestă soluții compoziționale tipice, excepțiile confirmînd regula. Principalele sensuri de continuitate vor cunoaște arcuiri, transformări discrete, frîngeri, staticizări sau încetiniri, iar principalele sensuri de discontinuitate vor contura tabloul unor pluralizări stilistice și estetice

Scanned with OKEN Scanner

puternic expansive. Apartenența partiturilor la suma inelelor de evoluție devine fluctuantă, trecerile manifestînd opțiuni compoziționale cu consecințe structurale, variat accentuate în decursul timpului. Constelațiile se schimbă cu o rapiditate crescîndă, fenomenele subliniind tocmai elasticitatea soluțiilor tipologice aferente arhitectonicii sonatei contemporane. Criteriile de interpretare, mai înainte formulate și argumentate, își păstrează și aici caracterul lor orientativ. Selecția operată, pe cît posibil obiectivă, ține seamă de valoarea partiturilor realizate, de muzicalitatea dovedită, chiar dacă idealul perfecțiunii nu este întru totul atins.

În această înțelegere a preocupărilor estetice, în *primul inel* de evoluție se înscriu: *Simfonia a șasea, în mi minor,* de Ralph Vaughan Williams; *Simfonia a treia* de László Laytha; *Simfonia întîi, în Fa major* de Ion Dumitrescu; *Concertul de cameră, pentru flaut, corn englez și instrumente de coarde* de Arthur Honegger; *Concertul pentru violină și orchestră* (I. *Nocturnă;* II. *Scherzo;* III. *Passacaglie;* IV. *Burlescă*) *opus 77* de Dimitri Șostakovici; *Duett — Concertino pentru clarinet și fagot cu instrumente de coarde și harpă,* de Richard Strauss; *Cvartetul de coarde nr. 5, opus 48, în re minor,* de Karl Höller; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Dimitrie Cuclin; *Cvartetul de coarde* (în trei părți) de Rudolf Wagner-Regeny; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Mario Castelnuovo-Tedesco; *Sonata a doua pentru violoncel și pian* de Paul Hindemith (1948); *Sinfonia a noua, în do diez minor,* de Dimitrie Cuclin; *Sonatina pentru orchestră de coarde* de Max Butting; *Concertul pentru violină și orchestră, în Do major,* de Dimitri Kabalevski; *Cvartetul de coarde în Do major* (transcris ulterior pentru orchestră de coarde) de Ion Dumitrescu; *Cvartetul de coarde nr. 4 opus 83* de Dmitri Șostakovici; *Sonata pentru violoncel și pian, opus 119,* de Serghei Prokofiev (1949); *Simfonia a cincea — Di tre re —* de Arthur Honegger; *Concertul pentru violină și orchestră* de Constantin C. Nottara; *Concertul de cameră pentru oboi și orchestră de coarde* de Mario Castelnuovo-Tedesco; *Concertul pentru violă și orchestră* de Gyula David; *Cvartetul de coarde nr. 6, în mi minor, opus 51* de Karl Höller; *Cvartetul cu pian de* Aaron Copland; *Sonata pentru pian* de Sigismund Toduță (1950); *Simfonia a șaptea, în do diez minor, opus 131,* de Serghei Prokofiev; *Simfonia a patra — Primăvara —* de László Laytha; *Concertul pentru orchestră de coarde,* precum și *Divertismentul pentru orchestră de coarde,* de Sigismund Toduță; *Concertul pentru orgă și orchestră de coarde* de Johann Cilenšek; *Cvartetul de coarde în Sol major, opus 22 nr. 2* de George Enescu; *Sonata pentru violoncel și pian, opus 87* de Willy Burkhard; *Sonata pentru violă și pian, opus 32* de Mihail Jora (1951); *Concertul pen-*

Scanned with OKEN Scanner

tru cembalo și orchestră mică de Frank Martin; *Concertul pentru violină și orchestră (nr. 1), opus 45* de Johann Nepomuk David; *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu; *Cvartetul de coarde nr. 5, opus 92* de Dmitri Șostakovici; *Sonata pentru violină și pian* de Ottmar Gerster; *Sonata pentru patru corni* de Paul Hindemith; *Sonatina pentru violină și pian* (revăzută unsprezece ani mai tîrziu) de Tiberiu Olah (1952); *Simfonia a zecea, în mi minor, opus 93* de Dmitri Șostakovici; *Simfonia a șaptea — Antarctica, pentru sopran, cor de femei și orchestră* — de Ralph Vaughan Williams; *Simfonia întîi, în do diez minor, opus 40* de Karl Höller; *Simfonia preclasica, opus 44* de Johann Nepomuk David; *Simfonia a doua* de Rudolf Petzold; *Concertul pentru violă și orchestră, opus 93* de Willy Burkhard; *Cvartetul de coarde nr. 2, în mi minor,* de Zeno Vancea; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Peter Racine Fricker; *Cvartetul de coarde nr. 1, în Mi major, opus 3* de Pascal Bentoiu; *Sonata pentru violină și pian (nr. 1)* de Sigismund Toduță (1953).

În cel de al *doilea inel* se situează partituri extrem de divers nuanțate stilistic, evidențiind mulțimi de aspecte particulare care echivalează de regulă cu ordine, familii, specii sau subspecii deosebite, făcînd sub acest raport trimitere la clase de sonate teoretic diferite, ca de pildă: Simfonia *Turangalila* — cu pian solistic și unde Martenot — de Olivier Messiaen; *Concertul pentru pian și orchestră (nr. 3)* de Bohuslav Martinu; *Concert simfonic pentru violină și orchestră (nr. 2), opus 47* de Karl Höller; *Sonata (nr. 1) pentru orchestră* de Werner Egk; *Concertul pentru orchestră de coarde* (noua versiune a trio-ului pentru coarde) de Bernd Alois Zimmermann; *Concert pentru violoncel și orchestră de coarde* de Hans Ulrich Engelmann; *Uvertura de concert în caracter popular românesc, în la minor, opus 32* de George Enescu; *Cvartetul de coarde (nr. 3)* și *Sonata pentru violoncel și pian* de Wolfgang Fortner; *Cvintetul pentru instrumente de suflat* și *Sonata pentru violoncel și pian* de Elliott Carter (1948); *Simfonia a doua pentru orchestră mare* de Hans Werner Henze; *Concertul pentru orchestră de coarde* de Alan Rawsthorne; *Cvartetul de coarde (nr. 1)* de Harald Genzmer; *Sonatina pentru pian* de Henri Pousseur (1949); *Simfonia concertantă* — Simfonia a cincea — de Karl Amadeus Hartmann; *Simfonia a treia pentru orchestră mare* de Hans Werner Henze; *Concertul pentru violină și orchestră* de Bernd Alois Zimmermann; *Uvertura pentru orchestră* — I. *Passacaglia;* II. *Sonata* — de Jürg Baur; *Sonata (nr. 1) pentru violină solo, opus 8* de Giselher Klebe; *Sonata pentru două piane* de Harald Genzmer; *Sonatina pentru violină și pian* de Karlheinz Stockhausen; *Sonata pentru violină*

Scanned with OKEN Scanner

și pian, precum și *Sonata pentru violină solo* de Bernd Alois Zimmermann (1950); *Simfonia „Armonia lumii"* și *Simfonia pentru ansamblul de instrumente de suflat — Symphonie in B flat for Concert Band* — de Paul Hindemith; *Simfonia întîi* de Henri Dutilleux; *Concertul al doilea pentru orchestră* de Goffredo Petrassi; *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Wolfgang Fortner; *Cvartetul de coarde nr. 1* de Elliott Carter; *Cvartetul de coarde* de Peter Mennin; *Trio*-ul *cu pian (nr. 2)* de Bohuslav Martinu; *Sonata pentru pian* și *Sonata pentru violină solo* de Boris Blacher (1951); *Simfonia pentru instrumente de coarde* de Norman Frank Demuth; *Concertino pentru coarde, alămuri și timpan* de Franco Donatoni; *Concertul pentru violină și orchestră* de Gian Carlo Menotti; *Concertul pentru pian și orchestră* de Milko Kelemen; *Concertul pentru oboi și orchestră mică* de Bernd Alois Zimmermann; *Concertul al doilea pentru pian și orchestră* de Boris Blacher; *Serenada concertantă pentru pian și orchestră* de Henri Dutilleux; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Hans Werner Henze; *Cvartetul de coarde opus 10* de Hans Ulrich Engelmann; *Cvartetul de coarde* de Marcel Poot; *Sonata pentru clarinet și pian, opus 78,* de Alois Haba; *Sonata pentru flaut, oboi, violoncel și cembalo* de Elliott Carter (1952); *Simfonia a șasea (în două mișcări)* de Karl Amadeus Hartmann; *Simfonia întîi* de André Jolivet; *Simfonia pentru orchestră mare* (într-o singură parte, versiunea a doua) de Bernd Alois Zimmermann; *Simfonia pentru instrumente de coarde* de Franco Donatoni; *Symphonie für 42 Streicher, opus 12* de Giselher Klebe, *Concertul pentru violină și orchestră* de Milko Kelemen; *Septetul pentru clarinet, corn, fagot, pian, violină, violă și violoncel* de Igor Stravinsky; *Musique en forme de sonate, pour violon et piano, opus 47* de Jean Martinon; *Cvartetul de coarde nr. 1 — Métamorphoses nocturnes* — de György Ligeti (1953).

Cel de al *treilea inel* suferă o restrîngere considerabilă, evidențiind în resorturile sonatei doar: *Concertul pentru violină și orchestră* de Boris Blacher; *Sonata a doua pentru pian* de Pierre Boulez (1948); *Fantasia pentru violină cu acompaniament de pian, opus 47* de Arnold Schönberg (1949); *Simfonia concertantă pentru pian și orchestră* de Pierre Boulez (1950). Într-un plan mai îndepărtat, mai străin de ideea și de natura sonatei, pot fi reperate partituri de excepție, precum: *Livre pour Quatuor à cordes* (I—VI) de Pierre Boulez (1948); *Quatre études de rythme — Ile de Feu I; Modes de valeurs et d'intensités; Neumes rythmiques; Ile de Feu II — pentru pian* de Olivier Messiaen (1949—1950); *Polyphonie X* (pentru 18 instrumente soliste) de Pierre Boulez; *Formel für Orchester* de Karlheinz Stockhausen; *Composizione per orchestra I*

Scanned with OKEN Scanner

de Luigi Nono (1951); *Musica su due Dimensioni* (pentru flaut, percuție și bandă magnetică) de Bruno Maderna; *Structures I* (pentru două piane) de Pierre Boulez (1952); *Kontra-Punkte für 10 Instrumente* de Karlheinz Stockhausen; *Ode an den Westwind* (după P.B. Shelley) *pentru violoncel și orchestră* de Hans Werner Henze (1953).

Deși departe de a fi complet, acest tablou sinoptic sugerează vîltoarea unor mișcări puternice, împinse care de care din stavilă în stavilă. Ieșirile în larg par a fi zăgăzuite pretutindeni. Atotcuprinzătoarele reorientări aduc mai degrabă disciplinări după sine decît progrese clar sesizabile. Aproape nicăieri nu este vorba de un nou început. Tradițiile par neîntrerupte, fiindcă conștiința istoricității muzicale, în plină efervescență acum, se sprijină pe mai vechea dinamică a modernității, poate pe cea a anilor 1923—1926 care își revendicase la rîndul ei prefacerile ivite în deceniul anterior, în preajma anilor 1909—1912. În fond, prin 1948—1953 are loc o incomparabilă răspîndire omnigenă și polidirecțională a unor principii compoziționale anterior insuficient puse în lumină și cunoscute ca atare, oportune și fertile într-o clipă a istoriei universale caracterizată prin multidiferențierea graiurilor muzicale, distincte și maturizate în modernitatea lor. Pînă la această uimitoare erupție se vorbise mult de o anume dezvoltare regresivă în sînul muzicii culte apusene, de involuția muzicii europene, de reculul și eclipsarea muzicii de avangardă, devreme ce muzicile de inspirație, expresie sau contingență folclorică luaseră o răspîndire neașteptată, simbolizînd prospețimea și vitalitatea unor „tendințe populiste".

În cauză se afla însăși identitatea de sine a muzicii savante de motivație culturală occidentală, confruntată pe de o parte cu stihia propriilor neajunsuri, pe de altă parte cu exigențele noilor categorii de grai muzical înrădăcinate în straturile artei populare, îndeosebi ale celei sud-est-europene. Din ce în ce mai mult se remarcă o anume înclinare înspre sisteme de valori precum și spre aspecte specifice practicilor muzicale orientale, de preferință a celor extrem orientale insuficient studiate însă. Chemările artei exotice vor fi irezistibile pentru unii, mai cu seamă după experimentele întețite prin 1953. Pînă atunci bîntuise un calm abia stăpînit, în care mai toată lumea învăța noile tehnici de compoziție, încercînd să învingă ceea ce se credea a fi criza materialului. În această conjunctură, atenția se fixa asupra stării atinsă în dezvoltarea modernă a materialului sonor de actualitate, considerîndu-se inoportună orice cedare a unor cuceriri făcute.

Aceasta ar fi o explicație, plauzibilă dar totuși încă insuficientă. Cert este că prin anii 1948—1953 se precipită o nouă în-

Scanned with OKEN Scanner

scriere în clasic, cea de a patra în istoria sonatei. Chiar și numai abundența sonatelor și clasicitatea soluțiilor este grăitoare. O cercetare atentă a situației arată că nu există un compozitor matur sau în plină formare, adică unul din cei care au sau vor avea un cuvînt de spus, care să nu-și încerce talentul la scara sonatei, să-și măsoare forțele urmărind virtualitățile legate de o ipostază de sonată simfonică, concertantă sau camerală. Cea de a patra înscriere în clasic coincide cu efectuarea unui bilanț, venit ca urmare a unor recapitulări desfășurate oarecum în sens invers. Pe de o parte, compozitorii estimează locul ocupat de muzica cultă în sistemul artelor. Gîndirea muzicală ia astfel inițiativa față de viața muzicală, față de practica rutinieră. Sistematic, gîndirea muzicală supune unor investigații critice cele trei modalități fundamentale, posibile în arta compoziției: omofonia neacompaniată; monodia acompaniată; polifonia. În acest context, cea de a patra înscriere în clasic se ilustrează prin calități stilistice tributare unor modele de stil, neoclasice în majoritatea cazurilor, durate de Hindemith, Stravinsky, apoi Prokofiev și Bartók. De altfel și studiul muzicii unor autori ca Schönberg, Webern și Berg (ceva mai tîrziu și într-o măsură mult prea redusă pentru a contribui la corectarea unor opțiuni nefaste istoricește) pornește inițial din rațiuni neoclasice. Pînă după anul 1953, majoritatea covîrșitoare a sonatelor scrise prin recurs la metoda dodecafonică (schönbergiană) poartă o inconfundabilă expresie neoclasică. Și aici, elementele care țin de latura stilului contribuie la o sesizabilă diferențiere formală, pe cînd cele care ascultă de latura caracterului apropie soluțiile unele de altele. Modelele stilistice aparțin deci marilor performeri în tehnici individualizate, personalizate dar și personalizabile în continuare. Abia confuzia iscată de discuția în jurul „stării materialului", a „gradului de evoluție", a „poziției celei mai avansate" în perspectiva „progresului decisiv", a atenuat tentele neoclasice și a mărit în schimb tentele neoexpresioniste, făcînd în același timp loc infiltrării experimentelor neoimpresioniste de natură exotică, fapt care accentuează tot mai puternic mai vechile tentații exercitate de diversele desfășurări sonore particulare unor culturi muzicale din orientul îndepărtat, urmîndu-se astfel drumuri începute de Rimski-Korsakov, Debussy sau Puccini.

Dinamica înnoirii nu corespunde nicidecum unei presupuse reluări de la cotele anilor douăzeci sau unei imaginare nostalgii a muzicii anilor douăzeci, văzută în efervescența ei, în idealitatea unor mutații ireversibile. În locul unor ruperi de echilibruri apar mai întîi restabiliri de echilibruri, întregiri tehnice, perfecționări stilistice și mai cu seamă re-apropieri poziționale. După anul 1953,

tocmai aceste re-apropieri vor face obiectul unor atacuri vehemente, ceea ce duce la alte și alte ciocniri stilistic-compoziționale. Mișcarea predominantă pe plan universal constă în integrarea noului material muzical și a noilor tehnici componistice într-o mentalitate de netă modernitate, supusă la rîndul ei unor necesare diferențieri periodice și opusă în principiu tendințelor și străduințelor populiste, străine la început de comandamente obiectiv constructiviste. Dacă lăsăm la o parte dezinvoltura cu care se reiterează în atîtea situații circumstanțiale fundamental diferite clișee referențiale, dacă trecem dincolo de neputințe temporare și ne ridicăm mai presus de unele explicații incomplete, vedem că în fond cea de a patra înscriere în clasic se argumentează și ea prin sublinierea conceptului prin definiție, păstrează și perpetuează în parte capacitatea de seducție a proporției nedesăvîrșite, romantică în esență.

Surprindem aici principii ale istoriei evenimentelor, structurilor și proceselor muzicale, predominante în intervalul de timp al anilor 1948—1953. Ca în orice domeniu de activitate umană, problemele puse nasc soluții iar soluțiile realizate conțin la rîndul lor germenii unor probleme deschise. Evoluția materialului muzical și a metodelor de construcție ascultă de dezvoltarea gîndirii compoziționale, deci a gîndirii istorice, a gîndirii ancorată în tradiții date prin existența unor condomenii. Teoria istoriei muzicii confirmă faptul că estetica sonatei contemporane corespunde unui sistem dominat de constante, înlăuntrul căruia variantele posibile iau parte la o mișcare generală, la o devenire care diversifică în continuare istoria operelor de artă muzicală compuse. În această fază, istoria muzicii se lasă din nou interpretată ca o istorie a metodelor de compoziție, a procedeelor, criteriilor, tehnicilor și manierelor compoziționale, accentul tonic al preocupărilor căzînd pe stăpînirea corectă și cît mai deplină a „mijloacelor de exprimare". Ca formă de artă, reperată odată cu conținutul ei de expresie, ciclul de mișcări al sonatei tinde să reunească organic „toate cele patru caractere ale tipului de sonată", „fie într-o singură mișcare neîntreruptă" (Schönberg, în 1936, despre *Cvartetul de coarde opus 7),* fie într-o arhitectonică în care ansamblul părților constitutive se baza pe conceptul unității magmei tematice. Tendințele orientative nu converg încă necesar la o nouă concepere a dimensiunii formă-timp muzical, iar deschiderile în dimensiunile mentalității contemporane se fac de regulă în spiritul unui nou clasicism care nu participă la o pregnantă subliniere a formei dar nici nu insistă asupra reflectării momentelor retrăite în dinamica psihică a eului.

Scanned with OKEN Scanner

Elocvente în acest sens sînt două prezentări făcute de Fortner și respectiv de Hindemith unor simfonii proprii. Tonul laconic nu reușește să taie în ambele cazuri acele armonice, mai subtile la deslușit, care țin într-un fel sau altul de principii ale istoriei evenimentelor, structurilor și proceselor muzicale. Conlucrarea factorilor relativ independenți unii de alții, reprezentarea unor fenomene contradictorii în aparență dar reieșite dintr-o matcă structural comună, precum și contribuția adusă la dezvoltarea materialului modelat, la evoluția și înnoirea problematicii și strategiei compoziționale rezultă din următoarele explicații sumare.

Fortner scrie despre *Simfonia pentru orchestră mare,* concepută în 1947: „Ceea ce am dorit a fost ceva pe deplin natural, adică: o ordine care să deapănă în interiorul muzicii. Ea își atinge punctul culminant într-o parte finală, care este în întregime astfel organizată, astfel construită și dusă la capăt în contrapunctica ei, în ordinea succesiunilor de sunete, în tematica ei, încît de aici și pînă la muzica dodecafonică nu mai este decît un mic pas de făcut. Cînd am scris această piesă, nu m-am gîndit desigur la muzică dodecafonică; nu am voit să scriu o muzică — în douăsprezece sunete —. Și totuși a rezultat din severitatea ordinei formale, a contrapuncticii, a travaliului cu cele douăsprezece sunete atît în dimensiunea verticală cît și în cea orizontală o anumită treaptă pregătitoare, o individuală treaptă preliminară și izolată, care a făcut să devină necesar pentru mine ulteriorul pas către dispunerea dodecafonică, acest pas întîrziat, îndreptat către întîlnirea cu ceea ce premodelase Schönberg într-o cu totul altă stilistică. Iar aici mă aflu în fața punctului decisiv: deoarece abia acum, cînd aveam o concepție estetică consolidată despre ceea ce era limbajul meu, acel habitus al meu în materie de ritm și sonoritate, abia acum puteam să mă refer la o tehnică ce în această clipă îmi era de ajutor în legătură cu ordinea gîndurilor mele și a dispunerii fonice, deși această tehnică crescuse individual într-un domeniu stilistic cu totul altul, anume în cel al lui Schönberg . . .“

Prin 1951, Hindemith notează despre Simfonia *Armonia lumii:* „Cele trei părți ale simfoniei sînt piese muzicale dintr-o operă, prelucrate într-o manieră concertantă. Această operă tratează despre viața și activitatea lui Johannes Kepler, despre evenimentele timpului care l-au îmboldit sau l-au împiedicat, precum și despre căutarea acelei armonii care guvernează indubitabil universul. Titlurile părților se referă la încadrarea muzicii în trei clase, așa cum o găsim adesea la cei vechi, vrînd prin aceasta să facă trimitere la toate acele încercări mai timpurii de a recunoaște armonia lumilor și

Scanned with OKEN Scanner

de a înțelege muzica drept parabola ei sonoră. «Muzica instrumentalis» conține muzică din scene de operă, în care potrivnice condiții exterioare îngreunează acțiunea eroului. Trei elemente principale constructive se înfruntă: o scurtă temă ostinată, un marș care progresează viguros, și o parte plină de sălbatecă neînfrînare. În partea a doua, în = Musica humana = (extrasă din scenele în care tema o constituie relațiile sufletești ale celor care acționează) se cîntă două melodii îndelung toarse, mai întîi separat, apoi luate împreună și încheiate în cele din urmă printr-o concluzie (Abgesang) delicată. Partea a treia = Musica mundana = încearcă să simbolizeze postulata armonie a lumii, într-o formă muzicală în care se realizează mai întîi un fugato larg, apoi 21 secțiuni ale unei passacaglii asupra aceluiași material tematic și, în fine, o codă amplă care conduce piesa la o încheiere festivă".

Estetica sonatei contemporane capătă prin ambele exemple traduse acele confirmări pe care ea le necesită într-un stadiu al formării precum cel al anilor 1948—1953. Mersul ideilor este guvernat de o largă mișcare de recapitulare care, în istoricitatea ei, nu îmbracă nicidecum accepțiuni restaurative. Schimbul de informație, de experiență creatoare care are loc în condiții atît de diferite dar cu rezultate atît de concordante, ridică pretenții mai înalte, impunînd o impecabilă stăpînire a tehnicilor aplicate. Fără să marcheze un nou început pe spirala timpurilor, gîndirea muzicologică pretinde însușirea estetică a unei compoziții recente, insistînd asupra caracteristicilor de stil. Prin urmare se emancipează un anume purism stilistic, din ce în ce mai ostil manifestărilor eclectice și licențelor de stil. În mai tot ceea ce se referă la „muzica de artă", la acel „compositio" din negura veacurilor, ridicat acum la moderna calitate de „Kunstmusik", încrederea în perfectibilitatea metodelor de lucru, privită în sensul unor sinteze integratoare, se dezvoltă în climatul unor confluențe mondiale. Recapitulările în curs se adeveresc în primul rînd ca fenomene internaționale, universaliste prin natura formelor luate, particularizările firești distingîndu-se în acest cadru atotcuprinzător, deschis comunicărilor și interinfluențelor. Estetica sonatei contemporane reflectă un nou ciclu al dilatărilor și comprimărilor în universul și în istoria muzicii, contribuind astfel la elucidarea evenimentelor petrecute în dimensiunile unei istorii a timpului (Zeitgeschichte), a unei arte a sunetelor supusă unor explorări polidirecționale. Cuprinzînd ceea ce ține de cultura sonatei și de cultura suitei, gîndirea muzicală acoperă deopotrivă idealul formei, vizînd marele organism al sonatei ca atare, și idealul stilului, referindu-se la lucrul care se cere reprezentat în amănunt.

Scanned with OKEN Scanner

Opera de artă muzicală contemporană și conținutul ei de expresie subliniază în imperiul sonatei tocmai unicitatea macroformei, a formei de ansamblu, situată la orizontul istoricității formelor muzicale în varietatea lor concret modelată, întruchipată și estetic reprezentată. Temeiurile contemporane ale exegezei estetice se arată a fi acelea care ascultă de principiul multiplicității în comuniune, de consensul deplasărilor și regrupărilor de linii de forță. În această situație și estetica sonatei contemporane îmbracă cu precădere un caracter constatativ și comparativ, recurgînd mai rareori la aspecte normative. Expansiunea și apoi bifurcarea tehnicilor de scriitură și a metodelor de compoziție, aprofundarea cunoașterii compoziționale, a teoriei compoziției în perspectiva practicii reale și în progresivă modificare, aduc după sine un șir de semne oarecum paradoxale, indicînd fie înnoiri mai lente pe planurile formei arhitectonice decît pe cele ale expresiei artistice, mereu înclinată spre învăluiri în mister, fie măriri ale flexibilității cadrului arhitectonic în favoarea sau dimpotrivă în detrimentul coeziunii lui interne.

Recapitulările de care am amintit au exercitat funcțiuni formative în cadrul unor procese multidimensionale și plurifactoriale. Ele au avut loc în cadrul unor școli naționale de compoziție, în limitele unor tendințe și curente stilistice sau la scara unor opere de autor. Înțelese în ansamblul unor principii directoare, recapitulările au pus în evidență existența, omogenitatea și legitimitatea esteticii sonatei contemporane, confirmîndu-i ideea. Evaluarea critică ia seama la „experiența din afară", la „experiența dinlăuntru", firește și la ambele luate la un loc. În această situație, forma de artă contemporană și conținutul ei de expresie se împotrivesc în mai mică măsură decît altădată unor alinieri la cerința subordonării față de o anume tipologie istoric precizată. Fiecare creație în genul sonatei se reprezintă pe sine însăși, oglindind însă cu fidelitate predicatele majore ale sonatei. Este poate în unele privințe un timp al avansărilor prin reluări desăvîrșitoare. Exemplul cel mai elocvent pare a fi în acest context *Cvartetul de coarde în Sol major, opus 22 nr. 2* de Enescu, care se impune cercetării aprofundate ca o operă de artă de sine stătătoare, concepută și realizată în perspectiva *Octetului opus 7*, adică proiectată și definitivată în cele din urmă — pe parcursul unui timp de gestație și al unor faze de lucru care măsoară peste cinci decenii — în spiritul unei dramaturgii instrumental-concertant-camerale adusă la expresia ei ultimă. Finisările observabile la scara versiunilor păstrate urmăresc întruchipări mai simple, soluții mai directe. Aceeași aspirație către perfecțiune este mărturisită de *Simfonia de cameră pen-*

Scanned with OKEN Scanner

tru 12 instrumemnte soliste, opus 33, în care Enescu recapitulează fără modificări esențiale o argumentație tematică precum și expoziția unui discurs muzical, imaginat și notat la finele secolului trecut. *Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc, opus 32* ar putea fi astfel interpretată ca efect tardiv al unor recapitulări care au dus la o completă transformare sistematică a unor principii compoziționale de motivație rapsodică. Accentuarea raporturilor de simetrie, de echilibru și corespondență în interiorul ciclurilor de mișcări, în osatura acestor piese enesciene este edificatoare.

Analiza estetică surprinde aici fenomene tranzitive care țin de deplasarea centrului de sprijin, și anume din zonele stărilor de sentiment în cele ale mișcărilor de idei. Recapitulările fac apel la principiul clasic al proporției perfecte, estompînd principiul romantic al proporției nedesăvîrșite. *Opus 22 nr. 2, Opus 32* și *Opus 33* de Enescu simbolizează această deplasare. Semnificativă este aici o net sesizabilă „ieșire în evidență a formei", nu „totală" dar hotărîtoare în spiritul unui sentiment de modernitate ascuțit care permite dedublarea personalității, adică postarea unui alter ego, pus să obiectiveze forma de ansamblu, părțile, secțiunile tematice, motivele, nucleele atotprezente și atotconstitutive. De aici vine și o seninătate care, în extrem, admite și o anume ariditate vecină cu inexpresivul. Relația dintre „experiența din afară" și „experiența dinlăuntru" afectează însuși fiind-un interior al operei de artă muzicală, apropiindu-le mai mult de polaritatea omogenității clasice decît de polaritatea heterogenității romantice. Admițînd acest punct de vedere, putem extinde raza autorilor și a lucrărilor care participă la recapitulările în curs. Exemple de primă importanță se află în creația unor autori ca: Hindemith — *Sonata a doua pentru violoncel și pian; Sinfonietta în Mi major; Simfonia „Armonia lumii"; Sonata pentru patru corni* —, Prokofiev — *Sonata pentru violoncel și pian, opus 119; Simfonia a șaptea, în do diez minor, opus 131* —, Honegger — *Concertul de cameră pentru flaut, corn englez și instrumente de coarde; Simfonia a cincea* —, Petrassi — *Concertul al doilea pentru orchestră* —, Hartmann — *Simfonia concertantă; Simfonia a șasea* —, Șostakovici — *Concertul pentru violină și orchestră, opus 77; Cvartetul de coarde nr. 4, opus 83; Simfonia a zecea, opus 93* —, Stravinsky — *Septetul pentru clarinet, corn, fagot, pian, violină, violă și violoncel.* Enumerarea poate continua în voie, insistînd de astă dată asupra unor autori tineri care preiaua, filtrează și retopesc deocamdată „experiența din afară", ajungînd relativ repede la opțiuni distincte, precum: Boulez — *Sonata a doua pentru pian; Simfonia concertantă pentru pian și orchestră* —, Zimmermann — *Concertul pentru orchestră de coarde; Sonata*

Scanned with OKEN Scanner

pentru violină și pian; Sonata pentru violină solo; Simfonia într-o singură parte —, Pousseur — *Sonatina pentru pian* —, Stockhausen — *Sonatina pentru violină și pian* —, Kelemen — *Sinfonietta; Concertul pentru pian și orchestră* —, Henze — *Simfonia a doua pentru orchestră mare; Simfonia a trei pentru orchestră mare; Cvartetul de coarde nr. 2; Cvintetul pentru instrumente de suflat.* Și în acest sens, lista ar putea fi mult extinsă. Precipitarea omnigenă a unor principii de scriitură liber-cromatică sau linear-contrapunctică de orientare tonal-modală acreditează ideea legitimității coexistenței unor maniere stilistice eclectice, unele teoretic surclasate și practic aproape perimate, altele în lentă preschimbare. Pretutindeni se resimt efectele unor mișcări contrare, care aduc în amestec atît aspecte pronunțat neoclasice și folcloristice, cît și trăsături marcat neoromantice și abstract-tradiționaliste. De aici rezultă ramificarea bidimensională a gîndirii muzicale și accentuarea acesteia pe parcursul anilor următori.

Această ramificare bidimensională reflectă mărimea forțelor active într-un proces evolutiv pe planuri diferite. Fiecare opțiune cu adevărat semnfiicativă în perspectivă estetică și istorică reprezintă un moment în dezvoltarea unor concepții dominante precum și în dezvoltarea prin scindere și particularizare a unei metatipologii în curs de diferențiere și specificare concomitentă. În întregul lui, acest proces include și presupune mereu „formarea categorială", adică prezența decisivă a gîndirii muzicale obiectivată în fenomenul sonor. Este vorba așadar de procesul de gîndire, muzical prin excelență care determină formarea categorială a materialului sonor. Dar exact în acest context marcat de schimbări și mutații, în care se precizează totodată un nou și încă neînchis arc în marele edificiu al muzicii fundamentat pe conceptul continuității concrete în timpul și spațiul artei sunetelor, înnoitorii teoretic cei mai avansați, redescoperă cu stupoare faptul că, după Aristotel, materia nu posedă nici un fel de însușiri, ea fiind gîndită ca o posibilitate potențială care devine realitate abia prin legătura ei cu forma; inertă după firea ei și pasivă, ea își primește determinațiile concrete abia prin principiul activ, anume forma, prima instanță a punerii ei în mișcare, a propulsării în comunicare artistică. Compozitorii cei mai deschiși experimentului fundamental înnoitor separă sau leagă materia și forma, materia și mișcarea. Cei mai consecvenți și dotați dintre aceștia vor fi mai întîi acuzați de lipsă de formă în muzică, apoi de lipsă de mișcare. Materia în schimb va acoperi tot cîmpul. În această viziune perindă la orizontul timpului cel puțin zece tendințe sau curente care urmăresc într-un fel sau altul diferențierea și disocierea simplului material muzical de pornire. În acest con-

Scanned with OKEN Scanner

sens vom surprinde în spectrul muzicii postseriale elemente de: muzică punctualistă; compoziții cu grupuri și cîmpuri fonice (implicînd modificări caracteristice și individualizante ale unor grupuri fonice și ale unor cîmpuri de forme); muzică concretă; stereofonie compozițională; compoziții cu implicații sau participări aleatorice; forme de moment; forme mobile sau variabile; muzică minimală; muzică repetativă; grafie muzicală. Fenomenul sonor poate fi prin urmare extrem de diferențiat, comprimat într-o materie punctiformă de formare punctualistă sau, dimpotrivă extrem de nediferențiat, global determinat și spațial distribuit, static în efect prin intermediul unor formări care conferă materiei o identitate abstractă, fie una concretă dar anevoie deslușibilă. Simțul sonorităților, al proporțiilor sau relațiilor armonice, și cel al sonanței, al totalității interrelațiilor armonice date sau active în imensitatea cazurilor particulare, se atrofiază parcă, pe alocuri.

Preocuparea fundamentală a unor ani de expectativă și neliniște creatoare, a unor avînturi în necunoscut aducătoare de dileme, a constat poate în considerarea muzicii ca limbaj. Toate felurile de muzică, de oricînd și oriunde, erau luate în amestec pe lama prea îngustă a cercetării nesigure. Se considera îndeobște că dacă elementele comunicative ale desfășurării muzicale — adică materia sonoră supusă formării categoriale la nivelul entităților sonore melodice, ritmice și armonice — posedă caracter de semn, atunci pentru folosirea acestor semne de caracter sau limbaj ar exista sau ar putea fi dezvoltate reguli precise, alte reguli decît cele existente garantînd înnoirea din temelii a muzicii însăși. În dorința de a se contribui la înțelegerea muzicii, instrumentele de cunoaștere erau fortuit îndreptate asupra unor obiective anevoie interpretabile fără echivoc sau înconjurate de mijloace neadecvate sau neavenite sensului. Nu se nega propriu zis prin aceasta faptul că funcțiunea comunicativă specifică muzicii se află în domeniul emoțional, dar nu se ascundea intenția de a introduce noi metode în formarea categorială a materiei sonore. Formularea poate cea mai elocventă a unei astfel de atitudini a fost făcută de Siegfried Borris (în: Grundtypen des musikalischen Erlebens, Melos 16, 1949, pag. 260) muzicianul și teoreticianul afirmînd că următoarea viziune ar trebui definită ca o poziție de excepție în estetica muzicală: „Muzica ar fi ceva care ar sta pe deplin în afara firii umane, o lume în răsunare existentă în întregime numai pentru ea însăși, care ar putea fi studiată și observată și cel mult urmărită cu admirație în desfășurarea ei".

Întrebarea era pe atunci dacă tema este sau nu este ultima unitate independentă într-o construcție muzicală instrumentală,

Scanned with OKEN Scanner

finită în totalitatea sunetelor și a mișcărilor, în articularea elementelor particulare. Suma proprietăților muzicale dependente de natura temei se impunea atenției. Tema simboliza în această situație principiul dezvoltării, al formelor dezvoltătoare, deci principiul sonatei. Negarea temei (sau a motivului cu funcție de temă) echivala cu repudierea principiului dezvoltării, caracteristic unei culturi. Părăsirea acestui principiu al sonatei a însemnat în noile condiții expunerea și afișarea tendinței de a se conferi faptului sonor ne-tematic o prezență potențată. Varietatea considerabilă a soluțiilor conexe putea fi îmbietoare. Însemnelor unei deveniri în desfășurare și conservare, extinse asupra întregului ciclu de mișcări de natura sonatei, i se puteau opune criteriile unui travaliu compozițional în principiu scutit de referiri la permanențele dramaturgiei muzicale, ale mesajului artistic cu finalitate precizată pe planul comunicării și emoției omenești. Imaginea sonoră lucrată cu grijă și înzestrată cu artificialitate se distinge prin puritatea și nuditatea materialului, a sunetelor și mișcărilor care caută fie contrageri masive fie extinderi multiforme, revărsări în întinderi nețărmurite. Dimensiunea urmărită cu ardoare este cea a cîmpului, a adîncimii în cîmp, cea care leagă feluritele dispersări spațiale și cristalizări instabile. Viteza imaginilor în succesiuni caleidoscopice poate varia oricît de mult sau poate fi redusă la o constantă de incomparabilă monotonie, scopul rămîne parcă același; potențarea și scoaterea în relief a prezenței fonice, a efectului, făcut să se integreze în existență, să motiveze și să domine existența, bogăția acesteia. Prezența fonică tinde să se manifeste oarecum în afara unor posibilități și limite reale. Prin urmare, ruptura preconizată devine prin absurd posibilă, negîndu-se în esență totalitatea soluțiilor tipologice, metodologice, tehnologice și estetice, conturate pe parcursul secolelor în cultura sonatei, păstrătoarea principiului dezvoltării concretizat în forme dezvoltătoare.

Am atins punctul nevralgic al gîndirii muzicale de pe la jumătatea secolului nostru. În principiu se prefigura un proces de treptată diversificare, specializare și autonomizare compozițională care precede și pregătește la rîndul lui o violentă explozie tehnologică. Va trebui să revenim asupra acestei probleme deoarece analiza ei rămîne desigur dificilă și nelipsită de dileme, în lipsa unor demersuri preparative. În fapt însă avea loc o criză de metodă care afecta întreaga gîndire muzicală.

În formularea unor metode și strategii de cercetare cu aplicații la teoria compoziției, creatorul de muzică era pus în situația să accepte necesitatea conlucrării interdisciplinare. Inventatorul de

Scanned with OKEN Scanner

muzică studia prin 1948—1953 matematicile cu nesaț iar tînăra generație excela în această postură scientistă. Acustica muzicală se lega de psihologia și de sociologia muzicală. Astfel de incursiuni și implicații nu puteau lipsi într-un studiu, scris și perfectat pentru a fi luat în seamă. Psihologia creației era abordată cu tenacitate din unghiul psihologiei interpretării, atributele comportamentului reproductiv găsindu-și prelungiri puternice în cele ale comportamentului productiv. Ansamblul raporturilor dintre opera de artă muzicală, edificată în decursul procesului de creație, și structurarea materialului sonor în vederea unei eficiențe interpretative cît mai pregnante, părea a fi în schimbare, în înlocuire parțială sau cvasi totală. Obiectul de conștiință numit fie operă de artă, fie desfășurare sonoră, fie discurs muzical, fie material sonor în mișcare era pe cale să comporte descrierile cele mai contradictorii. Nici frumusețea și nici perfecțiunea obiectului de conștiință nu mai puteau fi definite în judecăți mulțumitoare. De regulă, judecățile estetice erau glisate către domeniul unor interpretări individuale, considerîndu-se de asemenea că ele ar oglindi sau nu ar oglindi starea muzicală de fapt, legată în plus de jocul unor factori care nu mai depind de această stare. În consecință însăși proiectul unei compoziții (eventuale, deschisă unor variante în parte previzibile dar imaginabile doar printr-un proces de abstragere neverificabil din afara lui însuși) se distinge sub raport estetic (ca și sub cel al teoriei muzicale) ca obiect al cercetării, în mrejele căruia totalitatea relațiilor dintre variabilele participante rămîne imponderabilă.

Piesa mărturisește așadar expandarea totală a sunetului, a unei serii de sunete divizată în nuclee și care, în întregul ei, comportă răsturnări în oglindă și citiri recurente. Expandarea totală a sunetului nu poate urmări constituirea unor forme de expresie similare formelor dezvoltătoare de natura sonatei. Substituirea gîndurilor muzicale — a temelor, mai precis a temei muzicale însăși, considerată ca unitatea cea mai mică în cadrul discursului muzical desfășurat — prin materiale muzicale fragmentare și combinabile între ele pînă la refuz, fără să se prejudicieze în principiu un fond de semnificații virtual zidit în materia sunetelor, indică confuzia unor situații de răscruce. Lettrismul anilor 1945—1947 și-a găsit în muzică poate efectele de consecință cele mai nefaste și de durată. Prin 1948—1952, cînd interferențele dintre genuri, specii și forme muzicale erau (din nou) în floare, amintind în alte condiții tendințele constructivismului dodecafonic al anilor douăzeci, expansiunea totală a sunetului riscă să eșueze în decorativism pur, într-un decorativism sonor dar nu implicit și muzical, deși procedeele sînt mînuite în cazuri ilustre cu muzicalitate și cu un rafinament cu

Scanned with OKEN Scanner

adevărat impresionant. Decorativismul pur a migrat cu timpul din cultura piesei în cultura sonatei, urmărind aceeași cale a substituirii, argumentată prin reducții la formulă, la blocuri de suprafețe în mișcare, la contrapunctări de planuri și densități variate. Corolarul expansiunii totale a sunetului, a materialului locțiitor de gînd, este mobilitatea detaliului ca și a întregului. Hipergrafia și verbofonia literelor și-au găsit astfel corespondențe în lumea sunetelor. Interesant de văzut rămîne faptul că veleitățile novatoare răsărite din matricea metodei de compoziție cu douăsprezece sunete raportate asupra lor însele și apoi a celei integral seriale se materializează întîi în forme medievalizante inspirate din tipare și procedee particulare trunchiului muzicii gregoriene, a practicilor antifonice. Criteriile noii libertăți de construcție, pe cît posibil sever aplicate, eșuau în arbitrariu dacă nu se dovedea totodată și justețea metodei în originalitatea ei inconfundabilă.

În principiu, metodele gîndirii compoziționale urmăresc cu precădere modificarea realității artistice, transformarea artei de a produce noi lucrări, pe cît posibil de alt gen, specie și formă, decît cele existente în virtutea tradițiilor. Pe de altă parte, metodele gîndirii muzicologice erau îndreptate de predilecție asupra cunoașterii realității în varietatea aspectelor concrete. În fapt, atît gîndirea muzicală cît și gîndirea despre muzică se vedeau deopotrivă angajate în descoperirea unor căi de viitor, situîndu-se teoretic în avans și devansînd de multe ori evenimentele. Practic, în numai cîțiva ani postbelici au fost verificate și extinse toate metodele vechi, dar și imaginate și experimental aplicate mai toate metodele noi. Inelele de evoluție pun în evidență această mișcare în ritmuri inegale și în direcții diferite, imaginile clarificîndu-se mai cu seamă pe parcursul deceniului al șaselea. Lărgirea unor inele și îngustarea altora, trecerile și absorbțiile indică tocmai acuitatea proceselor. Modernizarea gîndirii se reflecta prin urmare în criza metodelor, generată de viteza înnoirilor în substanță, de diversitatea debordantă a precipitărilor în stilul de tratare a materiei.

În aceste condiții speciale și multiform complicate, metodele aplicate se defineau atunci ca și astăzi ca un sistem de reguli — de ordinul teoriei muzicale supraordonatoare, cuprinzînd estetica artei sunetelor și accentuînd cu deosebire teoria compoziției — care precizează clasele unor posibile sisteme de ordine ce conduc de la anumite condiții de pornire la un țel precizat. Clasele unor posibile sistemul de ordine se supuneau rejudecării odată cu generalizarea eruptivă a metodei dodecafonice de compoziție, aplicată mai cu seamă în formule libere, oarecum parasistematice în fondul lor tonal-cromatic. Metodele integral-seriale ambiționau o rejudecare mai

Scanned with OKEN Scanner

severă, în lumina unor criterii de ordine care nu admiteau nici un fel de abateri, inadvertențele făcînd obiectul unor studii încîlcite. Cultura piesei excelează prin lucrări care demonstrează un anume sistem de operațiuni, numericește poate foarte reduse dar făcînd posibilă elaborarea unui plan de desfășurare fără precedent în analele artei sunetelor.

Natura operațiunilor precizate și realizarea unor astfel de operațiuni compoziționale devine prin urmare o preocupare de căpătîi. Demersurile iau înfățișări științifice, acoperind pe cele estetice, incluzîndu-le în tot. Desfășurarea însăși primește o direcționalitate precizată, completată prin polidirecționalitatea posibilă în forme mobile și variabile, în virtutea unui adecvat sistem de operațiuni, generator de instrucțiuni de desfășurări facultative. Între condițiile de pornire și țelul precizat poate să existe o concordanță deplină, dar și lipsa oricărei concordanțe evidente (și prefixate) poate să apară în imagine. Respectarea sau nerespectarea condițiilor de pornire, a direcționalității înscrisă într-un plan de desfășurare în baza unui sistem de operațiuni capătă prin urmare o importanță decisivă.

Diferențierea metodelor compoziționale rezultă și din faptul că ele nu pot fi aplicate la fiecare caz în parte. Categorisirile ezită de regulă în acest punct, fiindcă oricare ar fi caracteristicile unei metode anume precizată, ele se sprijină pe o teorie sau, dacă teoria nu poate fi armonizată în întregul ei, pe ipoteze de lucru, suficiente pentru a purta povara asumată. Teoriile și ipotezele valabile de exemplu în dimensiunea sonatei pentru o singură violină pot fi parțial nepotrivite în dimensiunea sonatei pentru două violine și pe alocuri chiar neavenite în dimensiunea sonatei pentru trei violine, să zicem. Diferențierea tipologică este prin urmare și efect al metodei. O sonată pentru două violine și viola cere un cu totul alt sistem de operațiuni, posibil în felul lui, în motivația lui tipologică, iar sistemul de operațiuni al unei sonate pentru violină și două viole nu a fost încă elaborat în chip mulțumitor, adică artistic funcțional și estetic satisfăcător. De ce? Probabil fiindcă diferențierea metodelor compoziționale nu s-a oprit încă asupra acestei probleme. Înnoirea și nuanțarea necontenită a componenței instrumentale în alcătuirea unor lucrări scrise pentru ansambluri camerale, camerai-orchestrale și orchestrale de cele mai diferite profiluri este expresia unor prefaceri structurale de mare intensitate. Dacă posibilitățile de a separa procesele muzicale particulare în interiorul unei piese sau al unui ciclu se arată a fi în general extrem de limitate cînd se urmăresc separări sub raport material și funcțional, atunci probabilitatea unor astfel de acțiuni se legitimează prin însuși ac-

Scanned with OKEN Scanner

tul de creație, refăcîndu-se exact situațiile parcurse și deciziile luate. În acest punct, metoda se învăluie în mister și cedează în fața artei. Și la fel de greu dacă nu chiar imposibil este de a afla atît în cultura piesei cît și în cea a sonatei cu exactitate acele legități empirice care să permită cucerirea pas cu pas a legităților de nivel superior. Actul de creație se avîntă și se desfășoară în voie în afara unor progresii simple și rectilinii, antrenînd simbioza ca și dezagregarea unor sisteme de operațiuni sau planuri de desfășurare. Criza metodelor se rezolvă prin îmbinarea și relativizarea acestora în consensul unei metamorfoze de largă deschidere.

Tot acest proces de treptată diversificare, specializare și autonomizare compozițională precede și pregătește o explozie tehnologică de mare intensitate, care va răsturna pe termen lung echilibrul posibilităților, al resurselor și al punctelor de convergență. Dinamica limbajelor riscă ieșiri în afara unor limite reale. Relativizarea circumstanțială și parțializarea criteriilor axiologice survin ca epifenomene ale unor rupturi, ale unor situații inconciliabile, întreținute prin dogmatizări pulverizante sau prin judecăți pripite, înăbușitoare în lipsa unor fundamentări critice. Ermetismul unor maniere exclusiviste, al unor disocieri sau risipiri de valori s-a putut sprijini pe prezumpția unor tendințe progresive sau regresive, stîrnind discuții fără obiect. În perspectiva acelui timp, marea majoritate a lucrărilor realizate nu puteau fi judecate practic sub raportul efectului istoric, nici sub cel al rangului estetic și nici sub cel al persistenței în repertoriu, deci sub raportul celor trei criterii fundamentale care măsoară înrîurirea exercitată de o creație în ambianța timpului, a istoriei, a culturii muzicale instituționalizate. În plus, posibilitatea cuprinderii în ansamblu a unei dezvoltări era esențial grevată de dileme mai mult sau mai puțin artificiale, după caz, ridicate de întrebarea dacă formele muzicale există sau ființează în și prin mișcare, dacă ele răsună în și prin mișcare, perceptîndu-se ca atare, reprezentîndu-și fiind-ul gîndit ca pur muzical. Dilemele erau mărite printr-o divizare a artei sunetelor într-o muzică autonomă și o muzică funcțională, mai nimeni neștiind dacă dihotomia putea avea temeiuri reale sau dacă simboliza o simplă ficțiune născocită în devălmășia metodelor de interpretare.

Privind înapoi și refăcînd drumul străbătut, observăm contururile principale ale unor deveniri. Pe de o parte asistăm la staticizarea unor acumulări prelungi, iar pe de altă parte la modificarea echilibrurilor, prin intermediul unor mutații esențiale, ivite în procesul raționalizării tehnicii de compoziție. Păienjenișul liniilor principale lasă să se întrevadă acuitatea nepotrivirilor de acordaj, precum și cauzele unor anticipații sau rămîneri în urmă. Estetica

Scanned with OKEN Scanner

sonatei contemporane trece astfel printr-un moment hotărîtor, în care ieșirea în evidență a formei este înțeleasă ca o lege a evoluției, revendicîndu-se pînă la urmă o totală ieșire în evidență a formei, a arhitectonicii muzicale desfășurată pe diagonala timpului artistic. Schimbătorul, neclarul, fugitivul romantic participă la această clasicizare, în condiții stilistice în care tocmai legitățile progresului tehnic atestă cosubstanțialitatea multor elemente și valori artistice de bază. Procesualitatea expresiv-logică a actelor de decizie compozițională insistă asupra funcționalității particulară entităților ambivalente sau polivalente.

Teoria inelelor de evoluție este astfel aptă să elucideze natura evenimentelor complexe, strîns legate de evoluția sonatei contemporane. Cheia de boltă constă de-a lungul anilor 1948—1953 în inoportunitatea soluțiilor ne-tipice la cotele genurilor, speciilor și formelor relativ standardizate, în condiții stilistice în care de regulă inoportunitatea ne-tematicului definește caracterologic metatipologia sonatei contemporane. Tăierea acestui nod gordian, de după anul 1953, ridică un nou noian de probleme. Revenind, am spune că sonata exclude sau ignoră iarăși ceea ce nu i se potrivește. Am văzut mai înainte rarefierea statistică a sonatelor aferente celui de al treilea inel de evoluție și respectiv creșterea numerică a sonatelor care se înscriu în cel de al doilea inel, din ce în ce mai cuprinzător, mai lat dar și mai diferențiat ca spectru și modalități. Totodată are loc o progresivă apropiere între primul și cel de al doilea inel de evoluție, enunțînd probabilitatea unor treceri din unul în altul, a unor contopiri vremelnice sau chiar a unor glisări mai neclare sau nedecise care schițează o oarecare inversare de poziție. Există aici prin urmare un refuz al desprinderii tipurilor din contextul lor istoric și implicit al sublinierii valorii lor de sine stătătoare, și o reperare (în schimb) a tipurilor modelabile în virtutea teoriei genurilor, speciilor și formelor muzicale statornicite în decursul evoluției istorice. Simfoniile sau sonatele pentru tot felul de ansambluri camerale, concertele instrumentale sau cvartetele de coarde semnate fie de Hindemith, Prokofiev, Stravinsky, fie de Dutilleux, Boulez, Henze sau de Hartmann, Zimmermann și Kelemen certifică această tendință primordială. La fel de rară devine în această fază aprecierea noii sonate în exclusivitate numai din ea însăși, după măsura ei interioară pe care — conform presupunerii — nu o împarte cu nici o altă operă de artă muzicală; mai degrabă, partiturile caracterologic noi refuză în principiu încadrarea univocă într-o schemă obligatorie, comportînd în perspectiva unor noi tradiții o seamă de raportări (sensibil nuanțate) la modele de vîrf din trecutul artei sunetelor. Actualizarea formei beethoveniene

Scanned with OKEN Scanner

și a polifoniei melodice bachiene corespund unor re-tipizări destul de lente, care nu permit în aceste momente abstractizarea sau eludarea genului proxim, favorizînd însă transfigurarea și depășirea genului proxim, anume prin accentuarea multidimensională a diferențelor specifice, pe fondul unei comparabilități subliniate. Și tot sub forța acestor orientări se renunță în general la detașarea sonatei din orizontul ei cuprinzător, la judecarea ei cu precădere sub raportul noutății imanente și al unicității virtuale, la evidențierea unor diferențieri în trepte suitoare abnorme, obținute prin maxime potențări la scara dificultăților și complexităților tehnice. Nici impunerea unui anume stil de epocă (neapărat și în exclusivitate de „nouă epocă", de epoca „noii muzici", cu inițiale de mărimi deosebite și emfatic înzorzonate), de motivație metodologică și tehnologică (în lipsa unei viziuni estetice demnă de luat în serios), apodictic prefigurat în fiecare nouă partitură, nu este încă de domeniul actualului, deși tendința nu va întîrzia prea mult să erupă, puternic și dislocant. Lucrurile care survin pe acest versant interesează deocamdată mai mult sub raportul fenomenelor care țin de „formarea categorială" a elementelor de discurs muzical de tipul sonatei contemporane, așadar sub aspectul proceselor de gîndire muzicală obiectivate în materialul sonor al sonatei respective. Din această cauză, vectorul progresului constă în distingerea dramaturgiei și a regiei instrumentale de un virtual stil de epocă, îmboldind dinamica înnoirii în sunet la orientări aferente exploralismului polidirecțional, la creșterea considerabilă a gradelor de coplexitate tehnică, la dezvoltări intensive și pluriforme. Și tot din această cauză, singularizarea unor evoluții prioritar neomogene, axate pe legea formei individuale, detașată de orice context sau alt sistem de referință, este surclasată temporar prin însăși precumpănirea unor evoluții discret neomogene în arhitectonica de ansamblu a sonatei contemporane — îndeosebi a celei concertante de specificitate simfonică, orchestral-camerală sau camerală —, prin intermediul unor reducții unilaterale la structuri tematice, ritmice, armonice, coloristice, prin marcarea prioritară a unor dimensiuni sau aspecte dezvoltate în detrimentul altora. Componentele discursului muzical pot fi strînse și totdeauna corelate între ele, în sens clasic, sau romantic liberate în parte de astfel de restricții ordonatoare. În tot și în toate domină însă tendința de a ține în echilibru elementele antrenate în discurs, în temeiul principiului clasic conform căruia toate momentele construcției muzicale se arată indivizibil legate între ele.

Fiind „în întregime formă și conținut" (Goethe), muzica cunoaște prin ideea sonatei o mișcare „spre obiectele înseși" (Heideg-

Scanned with OKEN Scanner

ger), dialectica formei reflectînd aici „unul în sine însuşi deosebitul“ (Heraclit) care este la rîndul lui identificabil cu „firea frumuseţii“ (Hölderlin). Totodată, „bogăţia multiplului“ aflată faţă în faţă cu „unitatea“ (Jaspers) pune în evidenţă încărcătura istorică pe care o poartă sonata contemporană în materialitatea componentelor ei, accentuînd deci „tendinţa materialului“ (Adorno) şi implicit apropierea urmată de desprinderea de ceea ce poate fi la orizontul muzicii moderne şi la cel al istoriei artei sunetelor „tendinţa materialului“. Aici se impune descifrarea elementelor de permanenţă care se catalizează în stil pentru a se sublima în caracter. Nu atît „forma invariabilă“ cît mai cu seamă „formele variabile“ ale sonatei, care se înnoiesc în fiecare stil, tehnică şi soluţie, interesează în această fază dominată de recapitulări felurite. Ştiind că sonata este o structură topologică complicată care apare în complexe formale conţinînd elemente diferite, înţelegem că sonata contemporană ilustrează tipologic atît o operă de artă închegată ca sistem finit, în integralitatea înfăptuirilor, cît şi o operă de artă aflată în configurare pluriformă, supunîndu-se contemplaţiei estetice în totalitatea întruchipărilor constitutive. Relaţia între ceea ce poate mărturisi o heterogenitate în omogenitate, sau invers, o omogenitate în heterogenitate, în ideea unei diferenţieri posibile între stilul clasic şi cel modern, poate fi percepută şi urmărită prin unele raportări la conceptul care a animat spiritele într-o măsură cu totul extraordinară: „tendinţa materialului“.

Scanned with OKEN Scanner

6

FRIZE ȘI CUPOLE

Perfectarea punerii în pagină constituie în muzica veacurilor o preocupare de importanță crescîndă. Desăvîrșita reprezentare în formă artistică a gîndirii și emoției muzicale se ridică însă în cel de al treilea pătrar al secolului nostru la rangul unui cult. Mersul lucrurilor indică accentuarea corespunzătoare a caracterului de limbaj, atribuit muzicii în general. Luxuriança în scriitură, în detaliul de ordinul notației extrem de exacte, subliniată pe fondul contrastant al unor principii de articulare muzicală fie severă, fie liberă sau variat combinatorie, indică dorința sau cerința punerii în valoare a unor tendințe latente, incorporate în material, existente de cînd lumea sau concentrate prin sinteze multiform integratoare, prin acumulări îndelungate, efectuate pe calea experienței istorice. Întrebarea este dacă creatorul de muzică nouă poate și trebuie să se integreze în aceste zone de influență, sau dacă poate să le refuze și să-și creeze totodată noi caractere de limbaj. Gradul de autonomie al acestor caractere de limbaj, inventate și artistic modelate în graiuri distincte, se raportează în epocă — în epoca infinitelor explorări polidirecționale — la gradul de desăvîrșire tehnică și formală a produsului compozițional, urmărit cu patimă și ostentație, pînă la instalarea definitivă a unor stereotipii.

Opera de artă, luată ca întreg, își pierde valoarea ei ca tot indivizibil. În schimb se accentuează valoarea părților, a materialului din care sînt făcute segmentele oricît de mari sau mici. Natura materialului și forțele acestuia interesează în primul rînd, captînd și reținînd atenția. Întregul se fărîmițează în particole. Acestei desmembrări îi va urma nemijlocit nuanțarea neîngrădită a specificității proceselor de scriitură. La rîndul ei, diversificarea și autonomizarea tehnicilor compoziționale, progresiv extensibile și perfectibile în limite obiective, contribuie sensibil la suspendarea sistemului lucrurilor nepermise, cu atît mai mult cu cît teoria limbajelor nu ridică în evoluția ei nici un fel de restricții general valabile. Sim-

Scanned with OKEN Scanner

plificarea graiurilor muzicale, obținută prin purificări substanțiale sau dimpotrivă prin pauperizări structurale, facilitează aici introducerea unei disjuncții, operată între materia fonică pe de o parte și tehnica de tratare pe de alta. Cu timpul, această disjuncție se arată a fi caracteriologic definitorie în contextul larg al epocii moderne, al traiectoriilor descrise de exploralismul polidirecțional al muzicii contemporane.

Prin urmare, circuitul tehnicilor abandonate oferă loc altor tehnici care pot împărtăși aceeași soartă, mai cu seamă la orizontul pluristilisticii instalate, luminată în plus din unghiul domniei dezinvolturii împinsă pînă la arbitrariul total, de care se poate prevala în voie oricine. Paradoxul propunerilor venite din direcția care fixează în loc „tendința materialului" constă în faptul că ele concordă pînă la un punct cu acea estetică romantică, după care muzica este „o artă a frumuseții libere, determinată numai de legile materialului ei și nu de condițiile impuse de un dat al finalității sau imitației" (Hermann Lotze, în: Geschichte der Ästhetik, pag. 445). Continua proliferare a graiurilor muzicale și a tehnicilor de viață scurtă, a celor nepersonalizate și lăsate să alunece în evaziv și să cadă în ridicol, concurează la scinderea definitivă a trunchiului comun, evidențiind sub specia artei radical novatoare acea „frumusețe liberă" ce se arată „determinată numai de legile materialului ei". Odată cu variabilitatea claselor de scheme aproximate formelor muzicale „mai libere" sau „absolute", cercetarea se oprește pentru mai multă vreme pe muchia unei puneri de probleme, suscitată de caracterul specific al relațiilor configurative, încrustate în straturile materialului muzical.

Punctul critic al acestei mișcări de idei se află expus în cartea lui Theodor Wiesengrund Adorno, derutant intitulată „*Philosophie der neuen Musik*" (Tübingen, 1949). Această pretinsă *Filosofie a muzicii noi* constituie în fapt rezultatul unor analize pertinente și al unor exegeze mult observate îndeosebi la începutul anilor cincizeci, urmărind două dimensiuni contrare, anume „*Schönberg și progresul*" și „*Stravinsky și restaurația*". *Introducerea* lămurește alegerea subiectului, punctînd noul conformism, falsa conștiință muzicală, intelectualismul, vulnerabilitatea muzicii radicale, antinomia noii muzici, adîncirea indiferentismului, insistînd în cele din urmă asupra metodei. Adorno precizează în prefață: „Cartea reunește două studii, scrise la distanță de șapte ani, cu o introducere" (conform: Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, ediția a treia, Verlag Ullstein, Frankfurt am Main, 1972, pag. 5). Preocupat de „intenția de a integra în tratarea dialectică însăși starea activității de a compune, care decide totdeauna asupra stării mu-

Scanned with OKEN Scanner

zicii“ (a nivelului atins), Adorno vede în Schönberg reprezentantul singurei școli „care satisface exigențele actuale și îndeplinește posibilitățile obiective ale materialului muzical, înfruntînd fără concesii dificultățile acestuia“ (op. cit., pag. 5 și respectiv 6).

Să vedem acum elementele prin care Adorno a putut să-și influențeze contemporanii, atunci cînd încerca să descrie metoda dodecafonică schönbergiană și să explice tendința materiei. — „Regulile nu sînt gîndite arbitrar. Ele sînt configurații ale tendințelor istorice presante în material. Ele sînt totodată niște schemata, făcute să se adapteze acestor constrîngeri. (. . .). Dar pînă și cele mai îndrăznețe manipulații dodecafonice sînt deslușite din starea materialului. Acest lucru nu este valabil numai pentru integralul principiu variativ al totului, ci și pentru microscopica substanță dodecafonică însăși, anume șirul“ (op. cit., pag. 61). Dar implicațiile mai profunde se cer adunate din dispersarea lor teoretică: „Tehnica dodecafonică reduce materialul sonor, înainte de a fi structurat prin șiruri de sunete, la starea unui substrat amorf, în sine întru totul nedeterminat, căruia subiectul compozitoricesc îi impune apoi sistemul lui de reguli și legități. Caracterul abstract al acestor reguli — ca și la fel de bine al substratului lor — decurge însă din aceea că numai în cîmpul unor precizări dintre cele mai generale, subiectul istoric poate să concorde cu elementul istoric al materialului, eliminînd de aceea toate calitățile materialului care trec pe undeva dincolo de acest cîmp. (. . .) Indiferentul material al tehnicii dodecafonice devine acum indiferent pentru compozitor. Astfel el se sustrage fascinației dialecticii materiale. Suveranitatea cu care dispune de materialul lui nu poartă doar trăsături ale administrativului. Ea conține și refuzul dat necesității estetice . . .“ (op. cit., pag. 108).

De aici decurge necesitatea dezvelirii unor ramificații și excrescențe, a unor proprietăți asociative izvorîte din tendințele practicii muzicale, dar și a unor afinități și consensuri limitate înlăuntrul circulației materiei sonore. În fond, observațiile se referă — poate în abstract, în vremea efectuării — la teoria formelor, a stilurilor, a limbajelor și a mijloacelor de expresie, la teoria compoziției în ansamblul disciplinelor constitutive. „Muzica tradițională trebuie să se gospodărească cu un număr extrem de limitat de combinații de sunete, mai cu seamă pe verticală. Ea trebuie să se mulțumească să nimerească iarăși specificul prin constelații ale generalului, care îl prezintă în fața ochilor, în chip paradoxal, ca identic cu unicul. (. . .) Odată cu liberarea materialului a crescut posibilitatea de a-l stăpîni tehnic. Este ca și cum muzica s-ar fi sustras ultimei și presupusei constrîngeri a naturii pe care o exercită sub-

Scanned with OKEN Scanner

stanța (Stoff) ei și ar putea să dispună în voie, conștient și transparent asupra substanței. (...) Compozitorul s-a emancipat odată cu sonoritățile. Dimensiunile diferite ale muzicii tonale apusene — melodica, armonia, contrapunctul, forma, instrumentația — s-au dezvoltat istoric în mare măsură independente unele de altele, fără de plan și astfel într-o «creștere originar-naturală». Și acolo unde una devenise funcția alteia, cum de pildă melodica devenise de-a lungul perioadei romantice funcția armonicii, una nu a provenit cu adevărat din alta, ci ele s-au potrivit doar una alteia" (op. cit., pag. 51—52). Organizarea rațională totală a întregului material plutește ca o himeră într-un spațiu vid, imaginar și nebulos. „Firea specifică a contrapunctului, anume relația față de un cantus firmus, devine caducă. Tîrzia muzică de cameră a lui Webern nu mai cunoaște nici un contrapunct: răzlețele ei sunete sînt resturile pe care le-a mai lăsat să mai persiste în treacăt fuziunea între verticală și orizontală, oarecum ca momente ale muzicii care amuțește în indiferență. Este contrariul ideii organizării integrale raționale a operei, contrariul «indiferenței» dimensiunilor interraportate ale materialului înlăuntrul operei..." De aici reiese importanța principiului dezvoltării, receptată în plan istoric, fapt care permite o deschidere panoramică asupra sonatei: „Subiectivele momente de expresie se extrapolează din continuum-ul temporal. Pentru a preîntîmpina acest lucru, dezvoltarea variativă se răspîndește asupra întregii sonate. Totalitatea problematicii sonatei urmează să fie reconstruită prin dezvoltarea universală. Încă la Brahms, considerată ca travaliu tematic, dezvoltarea a luat în stăpînire sonata ca întreg. Subiectivarea și obiectivarea se întrepătrund. Tehnica lui Brahms pune ambele tendințe într-una, așa cum constrînge laolaltă intermezzo-ul liric și factura academică". În lumina acestei tradiții, brahmsiană înainte de toate, se ridică următoarea întrebare de neocolit, legată de noul ciclu de viață al sonatei, de reconstrucția marii forme, al ciclului de sonată în forme monumentale, care capătă un răspuns în doi peri: „Reconstrucția marii forme, prin intermediul tehnicii dodecafonice, nu este doar îndoielnică luată ca ideal. Îndoielnică este propria ei reușită" (op. cit., pag. 53, 55 și respectiv 66).

Acum pot intra în joc o seamă de elemente care țin de alte dislocări și regrupări, petrecute prin raportări la o anterioritate mai vastă, indicînd însă și unele rațiuni călăuzitoare în panorama noii muzici, în momentele de geneză ale unei mentalități ultraromantice: „Schönberg trage concluzia din destrămarea tuturor tipurilor obligatorii în muzică, după cum destrămarea sălășluia în legea propriilor evoluții ale tipurilor, constînd în degajarea unor

Scanned with OKEN Scanner

straturi tot mai late de material și în muzicala stăpînire a naturii, a unei stăpîniri care progresează către absolut" (op. cit., pag. 185—186). Cauza o aflăm în altă parte. „În faza timpurie a tehnicii dodecafonice, în felul cel mai evident în acele opuri care poartă numele de suită, dar bunăoară încă și în rondo-ul din cel de al treilea Cvartet, Schönberg se jucase cu adînc înțeles cu formele tradiționale. Ușoara distanță cu care apăreau, ținuse într-o cumpănă artistică cerințele acestora precum și pe cele ale materialului. Seriozitatea expresiei nu mai permite în ultimele lucrări soluții de acest ordin. De aceea nu mai sînt invocate textual nici un fel de forme tradiționale, dar în schimb solicitarea dinamică a formelor tradiționale este luată în considerație cu toată greutatea. Sonata nu se mai construiește în conformitate, ci trebuie să fie cu adevărat reconstruită, prin renunțarea la toate învelișurile schematice. La astfel de reconstrucții îndeamnă nu numai raționamentele stilistice, ci și motivele componistice cele mai importante" (op. cit., pag. 92).

Aceste fraze ne dezvăluie o problematică artistică atît de complexă încît două sau chiar trei generații de compozitori vor lucra la deslușirea sensurilor, în contextul unei actualități asaltată de înnoiri în sunet. „Destrămarea tuturor tipurilor obligatorii în muzică" este o supoziție, posibilă în aria unor modificări necontenite, iar, „degajarea unor straturi tot mai late de material" corespunde romanticei aspirații către un progres continuu în sferele mijloacelor de expresie și ale tehnicilor compoziționale. „Stăpînirea muzicală a naturii", a naturii sonore „care progresează către absolut" ține tot de o exaltare romantică, de întrupare expresionistă. Ceea ce interesează în aceste condiții mai toată suflarea muzicală modernă ascultă de „solicitarea dinamică a formelor tradiționale". Retrospectiva pe firul timpului, precum și contemplarea contemporaneității, a frămîntărilor artistice anevoie delimitabile și măsurabile pe atunci cu deplină certitudine, indică deopotrivă necesitatea și dificultatea satisfacerii factorilor cuprinși în „solicitarea dinamică a formelor tradiționale". Deoarece „sonata nu se mai construiește în conformitate" (admisă fiind în acest caz „destrămarea tuturor tipurilor obligatorii în muzică", destrămarea sălășluind în însăși legea proprie evoluției tipurilor), sonata „trebuie să fie cu adevărat reconstruită". Noua reconstrucție a sonatei se face „prin renunțarea la toate învelișurile schematice". Reconstrucția preconizată, care se referă la sonată în totalitatea ipostazelor posibile, deci la metatipologia sonatei contemporane, corespunde nu numai unor deziderate stilistice, ci și unor nevoi compoziționale, unor imperative ale practicii. Dar paradoxul greu de înlăturat, care a stîr-

Scanned with OKEN Scanner

nit atîtea neînțelegeri, rezidă în faptul că, în paralel, se pretinde: „Reconstrucția marii forme, prin intermediul tehnicii dodecafonice, nu este doar îndoielnică luată ca ideal. Îndoielnică este propria ei reușită". Iar sonata, oricum, simbolizează marea formă pe cea mai înaltă treaptă a artei sunetelor.

Dacă într-adevăr estetica sonatei corespunde proiectării unei idei directoare în istoria muzicii, atunci estetica sonatei contemporane este chemată să confirme perpetuarea în înnoire a acestei idei. Oricît de mari ar fi modificările de echilibruri dintre sensibilitatea muzicală și inteligența artistică, ideea însăși trebuie să triumfe, să răzbată nevătămată de impactul transformărilor. Reverberațiile stilistice rămîn aici minore. Decisive se afirmă acele comandamente care, mai presus de precipitări în stil și în caracter, dincolo de îngustări de metodă, se fac expresia unor curente de idei puse în mișcare de teoria și de practica compoziției însăși. La această înălțime, chemarea autenticității artistice este de o tărie excepțională. De altfel, Adorno își încheie cartea printr-o ultimă frază care învăluie inegala paralelă între Schönberg și Stravinsky în cuvinte menite să invoce caracterul dialectic al conceptului de autenticitate în consensul artelor moderne: „Poate că autentică ar fi abia acea artă care s-ar fi dezbărat de ideea de autenticitate însăși, de însușirea de a fi așa și nu altfel". În prealabil, Adorno ia în considerație un spectru mai larg, vizînd poate și specificitatea gîndirii muzicale contemporane: „Renunțarea absolută la gestul autenticității devine singura indicație cu privire la autenticitatea construcției, a plăsmuirii." Reflexia este la rîndul ei pregătită printr-o analiză prilejuită de *Simfonia în trei părți* de Stravinsky (din 1945), socotită a fi: importantă, purificată de componente arhaizante, tăios ascuțită, promovînd o omofonie lapidară, nu tocmai străină de un gînd beethovenian. Adorno recunoaște că în ansamblul operei stravinskyene „idealul autenticității abia dacă a fost vreodată înainte atît de neînvăluit, de evident". Și Adorno continuă: „Reducția întregului tematic la motive originare dintre cele mai simple, pe care exegeții le socotesc tocmai ca beethoveniene, nu are nici o influență asupra structurii. Aceasta este la fel ca și înainte o juxtapunere statică de =blocuri=, cu deplasări de mult obișnuite. (. . .) Pathos-ul simfonic nu este nimic altceva decît mina întunecată a unei abstracte suite de balet. Acel ideal de autenticitate, pe care îl urmărește muzica lui Stravinsky, aici ca și în toate fazele ei, luat ca atare nu este nicidecum privilegiul ei: tocmai acest lucru ar vrea stilul să le facă să se creadă. Idealul autenticității, luat la modul abstract, conduce astăzi toată muzica mare și definește în genere

Scanned with OKEN Scanner

conceptul ei" (op. cit., pag. 189, 186 și respectiv 184—185). În schimb (pag. 187): „Provincialismul școlii lui Schönberg este de nedespărțit de contrariul, de radicalismul ei intransigent. Acolo unde se speră încă obținerea unui absolut din partea artei, ea își și ia fiecare trăsătură a ei, fiecare sunet ca absolut, urmărind prin aceasta autenticitatea."

Gîndirea estetică substanțial critică, vizînd materialitatea trăsăturilor stilistice, tinde spre o viziune de ansamblu sistematic închegată. Dar aici se iscă contradicții evidente fie în esență, fie în aparență, generate de teoretizări precum și de pragmatizări excesive. Să urmărim deci argumentația lui Adorno:

„Prin constrîngerea propriei consecvențe obiective, muzica a dizolvat la modul critic însăși ideea operei rotunde, împlinite, și a întrerupt circuitul colectiv al corelațiilor de acțiune și efect. (...) Singurele opere care sînt luate astăzi în considerație sînt acelea care nu sînt opere. Acest fapt se poate recunoaște, văzînd relația dintre rezultatele avansate ale școlii și mărturiile fazei timpurii. (...) Ipoteza unei tendințe istorice a mijloacelor muzicale contravine obișnuitei concepții despre materialul muzicii. Acest material este definit fiziceşte, în orice caz sub raport sonopsihologic, ca esență (prototip) a tuturor configurațiilor (sonanțelor) sonore disponibile vreodată compozitorului. Dar materialul compozițional este atît de diferit de această esență precum graiul vorbit de rezervorul său de sunete. Materialul muzical nu se restrînge sau se lărgește numai în mersul istoriei. Toate trăsăturile sale specifice sînt vestigii ale procesului istoric. Ele poartă cu sine necesitatea istorică, într-un chip cu atît mai desăvîrșit cu cît ele pot fi mai puțin nemijlocit citite drept caractere istorice. (...) Sensul unor mijloace muzicale nu se mai precizează și se isprăvește în geneza lor, și totuși nu poate fi despărțit de aceasta. Muzica nu cunoaște un drept al naturii, iar de aceea toată psihologia muzicală este atît de dubioasă. Prin însăși tendința de a aduce muzica tuturor timpurilor la o invariantă =înțelegere=, psihologia muzicii presupune constanța subiectului muzical. Acceptarea constanței subiectului muzical este mai strîns înrudită cu acceptarea constanței materialului dat de natură, decît ar dori să încuviințeze diferențierea psihologică. Ceea ce descrie această diferențiere, neangajant și neîndestulător, este de găsit în cunoașterea legilor de mișcare ale materialului. Potrivit acestor legi, nu în toate timpurile este totul posibil. (...) Cerințele care pleacă de la material spre subiect țin mai mult de faptul că =materialul= însuși este spirit sedimentat, ceva social preformat, trecut prin conștiința unor oameni. (...) Stadiul cel mai avansat al modalităților sau procedeelor tehnice creionează probleme,

Scanned with OKEN Scanner

față de care configurațiile sonore tradiționale se arată a fi clișee neputincioase. Există compoziții moderne care intercalează în contextul lor configurații sonore tonale. Cacofone sînt astfel de trisonuri și nu disonanțele. Ca locțiitoare ale acestora s-ar putea ca ele să fie pe alocuri chiar justificate. Responsabil pentru falsitatea lor nu este însă doar stilul impur. Căci orizontul tehnic, din care răsar configurațiile sonore tonale atît de displăcut țipătoare, cuprinde astăzi în sinea lui toată muzica. Dacă un contemporan se rezumă întru totul la configurațiile sonore tonale, lucrînd numai cu ele, precum Sibelius, atunci acestea sună la fel de fals ca și niște enclave în domeniul atonal. Această precizare necesită desigur o îngrădire. Asupra adevărului sau falsității unor acorduri nu decide existența sau apariția lor izolată. Adevărul sau falsul sînt măsurabile numai prin raportare la întreaga stare a tehnicii. (. . .) Cu aceasta se modifică totodată și imaginea compozitorului. El pierde acea libertate în mare, pe care estetica idealistă era obișnuită să o acorde artistului. El nu este un creator. Nu exterior îl îngrădesc epoca și societatea, ci îngrădirea rezultă din severa cerință a justeții pe care i-o ridică plăsmuirea lui. Starea tehnicii se prezintă în fiecare măsură pe care îndrăznește s-o gîndească, tocmai ca problemă: cu fiecare măsură, tehnica luată ca întreg îi pretinde ca să-i corespundă și ca să-i ofere singurul răspuns potrivit, răspunsul pe care ea îl admite clipă de clipă. Compozițiile nu sînt altceva decît astfel de răspunsuri, decît astfel de rezolvări ale unor enigme, ale unor desene cu o figură ascunsă, iar compozitorul este unicul care le poate citi, și care poate înțelege propria sa muzică. Ceea ce face el, se află în infinitul mic (im unendlich Kleinen). El se împlinește în executarea aceluia pe care muzica lui îl cere obiectiv. Dar pentru o astfel de supunere, compozitorul are nevoie de toată nesupunerea, de întreaga lui autonomie și spontaneitate. Atît de dialectică este mișcarea materialului muzical. Ea s-a întors însă astăzi împotriva operei finite, închise, și împotriva tuturor lucrurilor fundate odată cu ea. (. . .) Nietzsche a precizat într-o remarcă ocazională firea marii opere de artă în aceea că ea ar putea fi altfel în toate momentele ei. Această vocație a operei de artă prin libertatea ei presupune valabilitatea obligatorie a unor convenții. (. . .) Cele mai multe părți scrise de Mozart ar oferi compozitorului alternative întinse și cuprinzătoare, fără să piardă ceva. Prin urmare, Nietzsche a luat o atitudine pozitivă față de convențiile estetice, iar ultima sa ratio a fost un joc ironic cu forme a căror substanțialitate a scăzut. (. . .) Piesele lui Schönberg sînt primele în care în fapt nimic nu poate fi altfel: ele sînt protocol și construcție într-unul. În ele nimic nu s-a păstrat din convențiile care garantează libertatea jo-

Scanned with OKEN Scanner

culul. Schönberg adoptă o poziție la fel de polemică față de joc precum și față de aparență. El se întoarce hotărît împotriva muzicantului nou — obiectiv și a colectivului de aceeași aliniere, ca și împotriva ornamentului romantic. Ambele poziții le-a formulat: = muzica nu trebuie să împodobească, ea trebuie să fie adevărată =, și = arta nu vine de la a putea ci de la a trebui =. Cu negația aparenței și a jocului, muzica tinde spre cunoaștere. Aceasta se bazează însă pe conținutul de expresie al muzicii însăși. Ceea ce recunoaște muzica radicală este suferința netransfigurată a omului. Neputința lui a crescut într-atît încît nu mai permite aparență și joc" (op. cit., pag. 33—43).

Trecînd în revistă acest labirint desenat de Adorno în *Filosofia muzicii noi*, care comunică la tot locul cu cel urzit de același Adorno în vederea unei alte lucrări de largă circulație, anume „*Doktor Faustus*" de Thomas Mann, asistăm în fapt la formarea și răspîndirea unei viziuni asupra muzicii moderne, asupra problematicii muzicale contorsionată și bulversată prin misterioasa existență a gîndirii și metodologiei dodecafonice schönbergiene. Diformarea realității și reflectarea acesteia în șiruri de oglinzi conectate ține aici poate de avansul pe care vrea să-l dobîndească gîndirea despre muzică asupra gîndirii muzicale însăși. Fără această surescitare și emancipare a teoriei (mai abstracte decît s-ar crede), conștientizarea altor valori și altor orientări artistice ar fi putut întîrzia mai mult în dimensiunile practicii. Cerințele criticii conceptelor de compoziție aplicată au fost totuși mai severe și mai exacte, îndeosebi la începutul anilor cincizeci cînd apăreau într-o nouă lumină o seamă de categorii referențiale, definind stiluri, metode, tehnici, limbaje, maniere, sisteme și soluții compoziționale.

În fond este momentul în care metatipologia sonatei pretinde o estetică a expresiei contemporane, pusă în evidență printr-o estetică a formei arhitectonizate. Orice reconstrucție a sonatei afectează o metatipologie întreagă, aflată ea însăși într-o mișcare de reordonare urmărind spirala tradițiilor. Un anume eclectism, un amestec de criterii de nelipsit sub aspect practic, ține aici de memoria forțelor istorice, de simțul tradiției cuprinzătoare, dar mai presus de orice de o rapidă destabilizare a formelor tradiționale. Ascendentul tehnicilor particulare asupra metodelor generalizate implică restructurarea tipurilor de scriitură, a facturilor compoziționale, ceea ce determină creșterea considerabilă a capacității de substituire a unei dimensiuni muzicale prin alta și, în consecință, intensificarea mișcării materialului muzical, în varietatea adesea inconciliabilă a tendințelor încrustate sau contopite în stările acestuia. Stările și mișcările materialului muzical, studiate și apreciate

Scanned with OKEN Scanner

ca atare, primesc un corectiv esențial prin opera concretă, prin mișcarea de idei descrisă de evoluția formei de artă contemporană, prin semnificația atribuită operei de artă muzicală în sine împlinită și în sine legitimată. Formele de mișcare ale muzicii contemporane insistă asupra unicității operei de artă, asupra liberării de orice constrîngeri, tinzînd spre evidențierea imposibilității transpunerilor din gen în gen; astfel se accentuează din nou teza autonomiei, a specificității desăvîrșite, după care nu orice categorie de substanță tematică poate fi proprie oricăru gen sau subgen muzical.

Estetica procesului de creație și metodele particulare de realizare artistică par să fie artificial ținute la distanță unele de altele. Justețea netulburată a deciziilor estetice se lovește de fronturi opuse, dar și complementare. Vechea întrebare, ridicată de Busoni, dacă „modernul" unei lucrări rezidă în însușirile pieritoare pe care le vădește, cîștigă în actualitate. Folosirea stereotipă a unor vocabule la modă, legate de aspecte ale tehnicii seriale, de reconstrucția formei mari sau a celei mici, nu poate estompa un alt gînd avansat de Busoni, după care muzica ar trăi în stadiul evoluării, înlăuntrul unor spații adăugate de dezvoltare, apropiindu-se de rezumări la „mostre de tapetă" în muzică, confundabile în aparență sub unele aspecte superficiale cu muzici absolute. Angrenajul mecanismelor fine în ale tehnicii liberată de constrîngeri și însoțită de argumente protectoare, motivația autodisciplinării artistice sub ingerința elementelor furnizate de simțămîntul închiderii perspectivelor, ambele aspecte dialectic întrepătrunse converg în cele din urmă în direcția unei motivații exclusiv pragmatice. Această motivație pragmatică deschide calea unor încrederi oarbe în tehnică, în procedee de maximă finețe și eficiență, perfectînd cercul aspectelor legate de forma muzicală înșiruitor-adițională, caracteristică prin succesiuni de momente de tipul suitei. Dispersarea omnigenă a unor principii de această natură echivalează cu o totală îndepărtare de la comandamentele sonatei. Mișcarea inovatorie, luată ca medie între contrarii inseparabile, înclină vertiginos către partea suitei, în care existența unor cazuri limită (în ideea progresului continuu) este (pentru o vreme mai îndelungată) tăgăduită. Noua formă, ivită prin insistența încercărilor de restituire, prin înmulțirea eforturilor precare, grevate în plus de dificultățile ridicate de lacune ale conștiinței estetice, rămîne totuși dependentă de vechea normă; în fapt, noile forme, documentate prin referire la mai vechile norme, comportă restrîngeri, amplificate prin însăși dinamica mișcărilor contrare. În plus, seculara diviziune între muzica acompaniatoare și muzica absolută arunca ciclic în joc argumente care nu puteau fi simplu suspendate prin reflexie. Și iarăși, compo-

Scanned with OKEN Scanner

zitorii erau nevoiți să și-l amintească la începutul anilor cincizeci pe Busoni, care spusese că: „Muzica cu program este în realitate la fel de unilaterală și de mărginită ca și mostra de tapetă în sunete, preamărită de Hanslick drept muzică absolută".

Ambiguitatea încercărilor de determinare univocă a noii muzici este accentuată nu numai de proliferarea unor tehnici compoziționale precum și a unor clase de limbaje muzicale, ci și prin accentuarea unor paradoxuri fundamentale. Noua muzică transpune opera de artă muzicală într-o situație în care ea constituie și descrie o mișcare, o desfășurare de evenimente sonore care nu este concepută atît ca „discurs" cît mai cu seamă ca „stare", ca simplă sau dimpotrivă complexă și mult complicată „succesiune de momente fonice", de tipul „piesei" sau al „mănunchiului" de piese, al „clasei" de compoziții, căzînd în zona de influență a suitei. Noutatea îmbracă aici un sens calitativ, tinzînd către sublinierea particulară a unei anume autenticități artistice, relevantă sau raport istoric, în primul rînd, și sub cel estetic, în al doilea rînd. Noutatea trebuie să fie grăitoare sub aspect istoric, pentru a conferi progresului tehnic necesarele elemente de comparație. Progresul se măsoară prin „starea materialului", prin „tendințele" unui material făcut și pus să răsune. Importanța conferită formării categoriale, deci procesului de gîndire muzicală obiectivat în fenomenul sonor, nu poate fi nicidecum tăgăduită. Dar formarea categorială nu asigură implicit și autenticitatea demersului și calitatea rezultatului. Schimbările intervenite pe planurile mentalității muzicale repetă pe undeva străvechile disensiuni stîrnite cîndva prin dezvoltarea emisferelor adecvate „muzicii neacompaniate" sau „mecanice" și „muzicii acompaniate" sau „poetice", marcînd cîte-un aspect proeminent, definitoriu modern, sau iconoclast. Semnificative și importante în privința evoluției istorice, tendințele materialului se lasă identificate cu tendințe stilistice, cu caracteristici de stil, împingînd pe mai departe procesul modelării prin diferențiere a materialului muzical, justificînd o dată în plus diversificarea metodelor și tehnicilor compoziționale, dar și încercările de pulverizare a cadrului formelor preexistente. Flexibilitatea mijloacelor specifice de exprimare muzicală se arată nebănuit de mare în tot acest context dificil, în care evaluarea critică trebuie să scoată la lumină încă multe elemente de adevăr care zac sub straturile uitării, necunoașterii sau tăinuirii. Și tocmai în această ambianță, actualitatea sonatei se vede confruntată cu întreaga ei istorie.

De prin anul 1954, înlăuntrul metatipologiei de sonată se petrec o seamă de fenomene care participă la deschiderea unui „nou ciclu

Scanned with OKEN Scanner

de viață" al sonatei. În întregul acestei deveniri — care parcurge pentru început cel puțin două decenii bogate în evenimente artistice și în aspecte contradictorii — se desenează două mari mișcări, opuse în principiu, ținînd fie de tendința atingerii unor distanțe maxime față de modele călăuzitoare, clasice în modernitatea lor acceptată, fie de tendința inversă, a atingerii unor distanțe minime față de modele consfințite. Numitorul comun al contrariilor constă poate în faptul că forma muzicală tinde să-și creeze modelul, ceea ce face ca ideea progresului să domine pe cît posibil ansamblul problematicii și arhitectonicii compoziționale. Forma fiind la rîndul ei o reuniune de forme alternative, întrebarea va fi în ce măsură generările succesive se păstrează în limitele sonatei. Evoluțiile în sens contrar nu exclud aici comasări în simultaneitate, ci le favorizează pe alocuri chiar în modalități neașteptate.

Estetica sonatei contemporane este prin urmare confruntată cu o pluralitate de soluții, corespunzătoare unei pluralități de teorii asupra limbajelor, metodelor, tehnicilor și criteriilor compoziționale, aflate la baza activității de creație și supuse unor modificări substanțiale pe calea invenției. Dinamica înnoirii, manifestată prin felurite precipitări în stil, în spirit și în caracter muzical, determină altfel decît înainte atît acumulări în tipare cît și revărsări din tipare, puternic accentuate prin însăși viteza deplasărilor în direcția distanțelor minimale sau maximale față de modele omologate, transfigurate în arhetipuri contemporane.

Despărțirea lumii muzicale în emisfera sonatei și în cea a ne-sonatei nu presupune neapărat și în orice condiții instituirea unor rupturi definitive. Și aici, emisferele virtuale aparțin în fond aceluiași tot. Căci ceea ce se schimbă sînt principiile de con-formare a formei de ansamblu, care converg în ideea sonatei care (își subgrupează poemul, fantasia) sau a suitei (care cuprinde și salba de variațiuni sau de forme contrapunctice), în situații în care tipologia variațiunii continuu dezvoltătoare — situată între două extreme — se infiltrează în sonată ca și în suită, atenuînd deosebirile fundamentale. Distincția principală ce se cere făcută este aceea dintre ciclul de mișcări și piesă. O acută prospectare a posibilităților noului insistă asupra acestei distincții, deoarece piesa va reflecta de aici înainte cu precădere „tendința materialului", conducînd la o inimaginabilă lărgire a materialului muzical, culminantă către sfîrșitul anilor șaizeci și convertită într-o tablă de valori estetice propusă recunoașterii; dimpotrivă, ciclul de mișcări va persista în dimensiunile „gîndurilor muzicale" — care nu se identifică cu „materialul dezăgăzuit" în toată nuditatea lui fonică, cu strălucirea pe care o degajă un material de o imediateță riguros

Scanned with OKEN Scanner

calculată și artistic speculată ca fapt în sine sau ca efect eclatant —, concepute ca să asigure susținerea totală a tipurilor de caracter ale sonatei contemporane, în totalitatea cărora „tendințele materialului" constituie doar un aspect al problemei. Pe noi trepte ale evoluției, metatipologia sonatei contemporane reflectă în consecință apropierea, întrepătrunderea, suprapunerea și identificarea formelor absolute și a formelor mai libere, în imperiul tipurilor de caracter particulare ideii de sonată ca ciclu de mișcări și formă de ansamblu. Observăm aici existența unor opțiuni analoge, conturate prin derivarea „formelor mai libere" aferente „stilului mic" din „forme absolute" corespondente altădată „stilului mare", precum și prin unirea tuturor în și sub arcul formei de ansamblu a ciclului de mișcări de natura sonatei. Această premisă majoră a evoluției viitoare se întîlnește cu premisa minoră după care piesa descrie în principal o evoluție digresivă, depășind cu tenacitate limitele momentane atinse în dezvoltarea materialului, urmărind astfel o concepție extensivă și prospectivă care tinde către desființarea stînjenitorului concept al operei (Werkbegriff), al operei rotunde, împlinite, lăsînd loc unor acțiuni de erodare a ciclului, a constrîngerii tematicului, încuviințînd ceea ce s-a numit „furia improvizației". Evenimentele care se surclasează unele prin altele ascultă cu predilecție de comandamentele evoluției fundată pe destrucție, scontînd abolirea și radierea conceptului de operă desăvîrșită ca reprezentare arhitectonică și ca discurs muzical. Piesa caută țărmurile însolite pînă cînd, într-un tîrziu, caută să se integreze ca parte într-un tot, însușindu-și dimensiunile, ținuta și expresia, înnoindu-și sensurile. Piesa descrie înstrăinări ale semnificației în favoarea unor împămînteniri în tehnici care ilustrează virtuale expoziții ale unor materiale variativ gradabile, situate dincolo sau mai degrabă în afara exigențelor statuate de mișcarea gîndurilor muzicale, a entităților tematice de largă respirație. Ca și suita sau succesiunea unor variațiuni continuu dezvoltătoare, piesa — înzestrată cu virtuți de înaltă ținută concertantă — exemplifică stadii de vîrf ale exploralismului polidirecțional de specificitate contemporană. Contrariile ineluctabile, întruchipate prin suma compozițiilor care tind să acopere fie distanța maximă fie distanța minimă față de modelele aflate și ele în deplasare și preschimbare, nu pot fi traduse în termeni cu designație colectivă, dar ele poartă indubitabil în ele acele elemente care ascultă de funcția cognitivă a contemplației estetice.

Aprofundarea acestor observații presupune receptarea principalelor compoziții ivite în interiorul celor trei inele de evoluție, iar apoi selectarea unor partituri necesar diferite prin problematică

Scanned with OKEN Scanner

și arhitectonică, prin mesaj și formă. Tabloul sonatelor simfonice, concertante și camerale poate fi desenat prin coroborarea următoarelor repere:

1954, inelul I: *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, opus 33* de George Enescu; *Simfonia a treia* de Carlos Chávez; *Simfonia a cincea* de Walter Piston; *Simfonia a șasea, opus 46* de Johann Nepomuk David; *Simfonia a cincea, opus rr* de László Lajtha; *Poemul Carpaților* de Alexandru Pașcanu; *Concertul pentru orchestră* de Endre Szervánski *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Pascal Bentoiu; *Concertul pentru trompetă și orchestră* de Otar Taktakișvili; *Concertul pentru violă și orchestră* de György Kurtág; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Ottmar Gerster; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Pál Jardany; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Alan Rawsthorne; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Ernest Bloch.

Inelul II: *Simfonia a doua, opus 36* de Alois Haba; *Simfonia a unsprezecea — Seven Rituals of Musik —* de Henry Cowell; *Sinfonia austera* de Per Norgord; *Concertul nr. 4 pentru orchestră de coarde* de Goffredo Petrassi; *Concertino pentru doi flauți, cembalo și orchestră de coarde, opus 94* de Willy Burkhard; *Cvartetul de coarde, opus 27 nr. 2* de Constantin Silvestri; *Cvartetul de coarde nr. 1* de Rudolf Kelterborn; *Sonata a doua pentru violoncel și pian* de Conrad Beck.

Inelul III: *Concertul pentru violă și orchestră, opus 48* de Boris Blacher; *Cvartetul de coarde* de George Crumb.

1955, inelul I: *Simfonia a noua, opus 65* de Vaugn Holmboe; *Simfonia a cincea* de Howard Hanson; *Simfonia a șaptea* de Peter Mennin și *Concertul pentru violoncel și orchestră* de același autor; *Concertul pentru pian și orchestră* de Michael Tippett; *Concertul pentru violină și orchestră* de Arthur Bliss; *Concertul pentru orchestră* de Anatol Vieru; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Rudolf Petzold; *Cvartetul de coarde nr. 5* de Alfred Mendelsohn; *Sonata pentru harpă, opus 150* de Ernst Krenek; *Sonata pentru clarinet și pian* de Ștefan Niculescu; *Sonata pentru flaut și pian,* de Gyula David.

Inelul II: *Simfonia a șasea* de Darius Milhaud; *Simfonia a patra pentru orchestră mare* (într-o singură parte) de Hans Werner Henze; *Sinfonietta pentru orchestră de coarde* de Harald Genzmer; *Concertul pentru violă, pian, instrumente de suflat și de percuție* de Karl Amadeus Hartmann; *Cvartetul de coarde nr. 6, opus 101* de Dmitri Șostakovici; *Trio-ul pentru violină, violă și violoncel* de Ludovic Feldman; *Sonata pentru două piane* de Rudolf Kelterborn;

Scanned with OKEN Scanner

Sonatina pentru două piane de Conrad Beck; *Sonata pentru pian* de Aurel Stroe; *Sonatina pentru pian* de Paul Dessau.

Inelul III: *Sonata pentru violă solo* de Bernd Alois Zimmermann; *Sonata a doua pentru violină solo, opus 20* de Giselher Klebe; *Sonata pentru violoncel solo* de George Crumb.

1956, inelul I: *Simfonia a patra* de Dmitri Kabalevski; *Simfonia a doua, cu orgă, în re minor* de Sigismund Toduță; *Simfonia pentru orchestră mare* de Ștefan Niculescu; *Simfonia* de Tiberiu Olah; *Simfonia a șaptea, opus 49* de Johann Nepomuk David; *Simfonia de cameră* de Fritz Geissler; *Simfonia pentru orchestră de coarde* de Henri Barraud; *Concertul pentru orchestră de coarde* de Aurel Stroe; *Cvartetul de coarde nr. 1* de Anatol Vieru.

Inelul II: *Simfonia a opta* de Ralph Vaughan Williams; *Simfonia a treia* de Rudolf Petzold; *Sinfonia per Archi* de Rudolf Maros; *Sextetul pentru două violine, două viole și două violoncele — „Cîntare omului"* — de Alfred Mendelsohn; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Rudolf Kelterborn; *Sonata concertantă pentru violină și pian* de Peter Mennin.

Inelul III: *Simfonia pentru sopran și orchestră* — pe text de Nietzsche — de Niccolò Castiglioni; *Sonata pentru pian* de Henryk Mikolaj Gorecki.

Anul 1957, primul inel: *Simfonia a unsprezecea, cu cor, în sol minor, opus 103 — Anul 1905* — de Dmitri Șostakovici; *Simfonia a șasea, în do diez minor, opus 82* de Mihail Andricu; *Simfonia a șaptea, opus 63 — L'autornne* — de László Lajtha; *Simfonia a treia, în Re major — Ovidiu* — de Sigismund Toduță; *Simfonia a treia* de Norman Frank Demuth; Poemul simfonic *Luceafărul, opus 7* de Pascal Bentoiu; *Concertul pentru violină și orchestră* de Paul Constantinescu; *Concertul nr. 2 pentru violină și orchestră* de Alfred Mendelsohn; *Concertul pentru dublă orchestră de cameră și oboi* de Theodor Grigoriu; *Concertul pentru violină și orchestră* de Dumitru Capoianu; *Concertul pentru orchestră de coarde, opus 9* de Doru Popovici; *Cvartetul de coarde nr. 4* de Georges Dandelot; *Cvintetul de coarde* de Roger Sessions.

Inelul II: *Simfonia a treia* de Henri Barraud; *Simfonia a patra* de Ernst Toch; *Simfonia a patra, opus 63* de Wallingford Riegger; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Anatol Vieru; *Trioul de coarde* de Ottmar Gerster.

Inelul III: *Simfonia a doua* de Niccolò Castiglioni; *Sonata a treia pentru pian* de Pierre Boulez — cu cele 5 „Formants": *Antiphonie; Trope; Constellation* și *Constellation-Miroir; Strophes; Sequences.*

Scanned with OKEN Scanner

Anul 1958, inelul I: *Simfonia a şaptea* de Karl Amadeus Hartmann; *Pittsburg Symphony* de Paul Hindemith; *Simfonia a noua* de Ralph Vaughan Williams; *Simfonia opus 137* de Florent Schmitt; *Simfonia a şasea* de Peter Mennin; *Simfonia a patra* de Roger Sessions; *Concertul pentru orchestră de coarde* de Tudor Ciortea; *Concertul pentru pian şi orchestră, opus 30* de Hans Erich Apostel; *Sonata pentru flaut şi pian* de Ernst Pepping; *Sonata piccola pentru violină şi pian* de Günter Bialas.

Inelul II: *Sonata per Archi* de Hans Werner Henze; *Muzică funebră pentru coarde* de Witold Lutoslawski; *Concertul pentru violină şi orchestră, opus 9* de Pascal Bentoiu; *Cvartetul de coarde nr. XI, opus 87* — în sistemul şesimilor de ton — de Alois Haba; *Sonata pentru flaut* de André Jolivet.

Inelul III: *Concerto giocoso* — pentru orchestră de cameră — de Milko Kelemen; *Uvertura pentru orchestră, opus 48* de René Leibowitz; *Constelaţii* — concert pentru 12 instrumente (sau grupe de instrumente) de coarde — de Per Norgard; *Concertul pentru două orchestre de coarde, celestă, pian şi percuţie* de Ludovic Feldman; *Concertul pentru flaut şi orchestră* de Anatol Vieru.

Anul 1959: *Simfonia a treia* de Riccardo Malipiero; *Simfonia a doua* de André Jolivet; *Simfonia a cincea* de Johann Cilenšek; *Sinfonia per archi, opus 54* de Johann Nepomuk David; *Concertul nr. 1 pentru violoncel şi orchestră, opus 107* de Dmitri Şostakovici; *Concertul pentru pian şi orchestră* de Valentin Gheorghiu; *Concertul pentru harpă şi orchestră* de Pál Járdány; *Sonata a treia pentru pian* de Tudor Ciortea; *Sonata pentru pian* de Aram Haciaturian; *Cvintetul pentru instrumente de pian* de Marcel Poot; *Sonata pentru pian şi violoncel* de Iain Hamilton.

Inelul II: *Simfonia a doua — Le double* — de Henri Dutilleux; *Sinfonia variatione* de Rainer Kunad; *Simfonia nr. 1 pentru orchestră de coarde şi percuţie, opus 14* de Henryk Mikolaj Gorecki; *Simfonia pentru trompetă, corn, fagot, contrabas şi orchestră* de Darius Milhaud; *Concertul pentru orchestră de coarde şi percuţie, opus 5* de Liviu Glodeanu; *Cvartetul de coarde opus 1* de György Kurtág; *Trio*-ul de coarde de Goffredo Petrassi; *Sonata pentru pian* de Hans Werner Henze.

Inelul III: *Monosonata — pentru şase cvartete de coarde* — de Boguslaw Schàffer; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Elliot Carter.

Această succintă expunere atrage atenţia asupra unor rocade, rotiri şi îmbinări care se petrec în interiorul inelelor de evoluţie, asupra unor împletiri şi deplasări de elemente care fac ca înseşi inelele să participe la răsuciri într-un brîu în continuă recolorare.

Scanned with OKEN Scanner

Cauza acestor fenomene rezidă în primul rînd din ascendentul pe care îl capătă tehnologia dodecafonică asupra celorlalte tehnologii compoziționale. Dodecafonia serial-melodică, ilustrată de Schönberg, Webern și Berg, se transformă pe parcursul acestor ani într-un curent de gîndire care pune în alertă pînă și pe acei compozitori care neagă în principiu metoda total cromatică.

Lărgind orizontul cercetării, putem considera că în perioada anilor 1954—1959 se concentrează acele tehnologii specifice care se lasă orientate în noile condiții fie spre planurile constructivului, fie către intenționalitatea expresivului. Aventura începe acolo unde absolutizarea laturii constructiviste nu mai poate fi ascunsă. Perimetrul muzicii experimentale avansate se închide sonatei ca operă de artă arhitectonic împlinită, ca ciclu de mișcări în care tipurile de caracter, întruchipate în forma de ansamblu a sonatei, constituie sinteza unor individualități antitetice sub raportul gîndurilor muzicale și al întregului arsenal de mijloace de expresie.

În fond are loc o nestăvilibilă ieșire în evidență a formei. Distanțarea maximală față de modele „clasicizate", față de capodopere ale creativității temerare aparținînd unei tradii reperate, coincide cu ceea ce se arată a fi o totală ieșire în evidență a formei, a construcției, înțeleasă ca mărturie a nevoii de a distinge forma în proiecții cît mai contrastante, exact într-o perioadă istorică de mari prefaceri în care gîndirea muzicală analizează cu stăruință (și poate cu o oarecare neputință) accepțiunile noi ale conceptului numit formă. Dar reflectarea despre formă se pierde în detalii și se afundă în convenții. În clipa în care mișcarea continuă, cu treceri line sau abrupte de la o structură la alta, tinde să înlocuiască forma articulată în suprafețe mari, delimitate și legate ca atare, deci în momentul istoric în care piesa se îndepărtează de ciclul de specificitatea sonatei, termenii unei intrări în diviziune sînt formulați ca atare.

În bună parte datorită tendințelor și presiunilor istorice obiective ale materialului muzical, muzica serială a anilor cincizeci se identifică cu un expresionism sau mai degrabă cu un neo-expresionism de motivație tehnică. Astfel se întărește și se răspîndește o puternică mișcare stilistică, potrivnică înscrierii în clasic. Suportul ei îl reprezintă gîndirea „în parametri". Adică, în principiu, categoriile fundamentale ale metodei dodecafonice seriale — intervalul și relația de durată a înălțimii sunetului, luate ca valori sau părți ale unor șiruri de proporții — se transpuneau asupra unei metode seriale integrale, prin coordonarea corespunzătoare a înălțimilor, duratelor, intensităților și timbrurilor. Concordarea calităților prin simultaneitatea parametrilor presupuși ca echivalenți suspendă

Scanned with OKEN Scanner

tocmai valabilitatea discursivă a acestora, îngrădind perceperea distinctivă a intervalelor și a relațiilor de durată a înălțimilor, interpretate ca valori sau părți ale unor șiruri de proporții. Astfel de limite sînt atinse în preajma anului 1960. Dezvoltarea tehnicii dodecafonice integral-seriale cunoaște un moment de răspîntie, prin apariția limitelor imanente serializării tuturor parametrilor. Martora acestei situații de excepție este compoziția *Gruppen für 3 Orchester* (1955) de Karlheinz Stockhausen. Concordarea „parametrilor" — cea aritmetică pe temeiul unor șiruri de proporții — va ceda în favoarea unor criterii de organizare modal-seriale.

Dinamica înnoirii determină regîndirea conceptului de culoare în muzică, de timbru. Mai multe generații de compozitori se deschid preț de două-trei decenii unor manifestări coloristice de importanță precumpănitoare în ansamblul preocupărilor și al realizărilor. Noul constructivism cultivă coloritul, se emancipează în și prin culoare, absolutizînd jocul efectelor timbrale, al contrastelor de nuanță și intensitate, culminînd în contrapunctarea subtilă a unor suprafețe dizolvate în culoare, în pete sau puncte de vibrație și esențialitate coloristică. Într-un tîrziu se face accentuată linia, repunîndu-se în drepturi atît desenul în cîteva trăsături simple cît și semnificația mai precizată a evoluției. Dar la ambele capete ale acestui proces istoric se află dialectica sistemelor tonale sau modal-tonale, cunoașterea și explorarea în spirit contemporan a acestor sisteme existente sau inventabile, estimîndu-se cît mai multe implicații compoziționale. Regresiunea gîndirii muzicale poate fi contracarată probabil numai pe această cale. De altfel geneza unor noi morfologii și sintaxe compoziționale s-a desfășurat în acest sens. Conștientizarea acestui drum devenise obligatorie prin însăși atracția exercitată de lumea elementelor modal-tonale sau integral cromatice de fundamentare teoretică modală. Pe de altă parte, prin scoaterea materialului sonor de sub incidența ontologicului, prin definirea în termeni noi a determinării istorice a materialului muzical, Adorno oferise gîndirii muzicale posibilitatea abordării unor noi poziții. În aceste condiții a crescut puterea de seducție a criteriilor logice strîns legate de modelarea structurală a materialului sonor, determinat și totodată pre-determinabil în totalitatea „parametrilor" constitutivi, în ansamblul dimensiunilor esențiale.

La acest orizont se ivesc atîtea muzici, greu de situat în stil ca și în timp. Necunoscutele procesului de compoziție se ascund în fapt în salba unor tehnici de degrevare, în formulele unor tehnici făcute să diminueze povara unor soluții diluate pînă la vlăguire. În cauză se află în primul rînd aspecte de vîrf ale scriiturii integral seriale. În principiu, regresiunea gîndirii muzicale este

Scanned with OKEN Scanner

dată pe seama mobilității mai reduse a sistemelor modal-cromatice, care vin să umple breșele sparte și să confere elementelor de discurs muzical o altă consistență. Pe termen lung se dobîndește o netă superioritate față de restaurația expresionismului istoric, care condiționează la rîndul ei instalarea unui nou clasicism, vital investit cu experiența purtată de suma sintezelor integratoare, cu memoria și forța creatoare a constelațiilor stilistice.

Din unghiul de privire al esteticii sonatei contemporane se pune deci problema definirii întregii muzici instrumentale care nu are specific de sonată. Chestiunea este la fel de utopică pe cît se arată a fi de gratuită. Distanțările maxime într-o parte și minime într-altă parte evocă natura unor procese dialectice, a unor mișcări care se întrepătrund și se intercondiționează în multe feluri. Problema definirii întregii muzici instrumentale îndepărtată sau dimpotrivă apropiată de natura sonatei nu poate fi abordată și rezolvată pe cît posibil decît prin recunoașterea unei unități supraordonatoare, prin existența și funcționalitatea unor legi comune. Această comuniune nu se oprește nicidecum la cotele unor sisteme tehnice sau la înălțimile unor evoluții pe planurile limbajului muzical, ci se împlinește în dimensiunile sensibilității. Tehnicile de degrevare nu au putut abate lucrurile de la această convergență în mare. Domeniile de aplicare predilecte, anume piesa sau variațiunea continuă, construite prin juxtapunere de momente și părți contrastante, urmăresc unghiul de fugă al ciclului de mișcări în totalitatea organică a tipurilor de caracter întrunite în arhitectonica formei de ansamblu.

Așa cum dinamica formei de ansamblu respinge rapsodicul și se identifică cu sistematicul, tot astfel și relația dintre densitatea evenimentelor compoziționale de natura piesei și stabilitatea desfășurărilor sonore de specificitatea ciclului de mișcări se transformă sub impactul generalizării unor criterii de ordine universal acceptabile, deci de orientare sistematică. În consecință, în preajma anului 1950 s-a adîncit convingerea corespunzătoare unui crez estetic, după care dimensiunile cele mai felurite ale muzicii pot fi reglementate și artistic coroborate prin intermediul unor șiruri de numere, al unor șiruri de proporții, concepute în ideea unor ordini modale, a unor vaste sisteme modale integral cromatice sau diatonic-cromatice. În condițiile acestei mutații se obișnuia a se pune semnul egalității sau cel al corespondenței concrete între stil și tehnică. Suflul tehnicii făcea să se admită ideea că cercetările ar fi mai importante decît lucrările care pot rezulta din coroborarea datelor, de pildă în tînăra pe atunci muzică electronică. Atenția se concentra asupra metodelor de gîndire. A gîndi clar și analitic în-

Scanned with OKEN Scanner

semna definirea unor categorii clare, cît mai bogate și precise în informații. Gîndirea muzicală urmărea în fapt legitatea dezvoltării severe și condițiile de aplicare ale dezvoltării severe, într-o perioadă a evoluției muzicale generale lipsită de un punct de vedere estetic unanim împărtășit. Vectorul acestei dezvoltări consta inițial în scriitura muzicală cu grad extrem de determinare. Dificultatea de a coordona simultan în muzica serială microstructura și macrostructura, detaliul și forma de ansamblu, a dus apoi la infiltrarea tehnicilor aferente evenimentelor sau activităților aleatorice, luate ca rezultate ale acțiunilor sugerate interpreților sau imaginate și găsite de interpreți. Consecința directă a acestei tendințe a constat în modelarea unor soluții de scriitură cu grade progresive de indeterminare, atingîndu-se gradul extrem de indeterminare. În această situație limită se suspendă orice discurs muzical, luat ca atare. Procesul de compunere poate fi astfel lipsit de un punct de vedere estetic de substanțialitate muzicală, iar aprecierea materialului pus în mișcare poate fi de asemenea golită de orice criteriu estetic muzical. Ridicarea subiectivității conținutului de expresie este riposta dată de către metatipologia sonatei contemporane, care insistă asupra organicității gîndirii muzicale polifone, asupra sugestivității muzicale polifon-pluridimensionale. Astfel se accentuează în fapt și din nou tocmai puterea de exponențialitate a tipurilor de caracter, investitura lor artistică în valoare și ethos. Argumentele sonatei ca dramă de idei în alcătuire alegorică se cristalizează în gînduri muzicale și nu în complexe sonore, subliniind încă o dată (și de astă dată în felul cel mai hotărît) inoportunitatea ne-tematicului, a sonanței în sine, în cîmpul sonatei de ținută și expresie modernă. Dramaturgia insistă astfel asupra calităților care țin de dezvăluirea, învăluirea și transfigurarea multiformă a gîndurilor muzicale funcțional referențiale în întregul operei de artă convergentă metatipologiei sonatei contemporane.

Aceste motive invită la o trecere în revistă a unor piese de excepție care traversează cel de al treilea inel de evoluție, fără să participe propriu zis la metatipologia sonatei contemporane. Prin reflex, imediateța unor efecte se face observată iar măsura influențelor crește pe termen mediu, nu neapărat și lung. Tot această mișcare de explorare polidirecțională determină și propriile reacții, contrariind și răvășind spiritele mai mult decît se acceptă în genere. Ritmul invențiilor se accelerează pe orbite de fascinantă spectaculozitate. În acest sens pot fi înșiruite titlurile unor partituri, de referință odinioară, care au marcat stadii în parcurgerea unor drumuri istoricește inevitabile. Caracteristicile determinative ale noii muzici de factură experimentală transpar în: *Polyphonie X pentru 18 in-*

Scanned with OKEN Scanner

strumente soliste de Pierre Boulez: *Formel für Orchester* de Karlheinz Stockhausen; *Improvvisazione I*, pentru orchestră, de Bruno Maderna; *Composizione per orchestra I* de Luigi Nono (1951); *Structures I pentru două piane* de Pierre Boulez; *Ornamente pentru orchestră* de Boris Blacher (1952); *Kontra-Punkte für 10 Instrumente* de Karlheinz Stockhausen (1953); *Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez (1954); *Klavierstücke V—X* (IX și X fiind definitivate în 1961) de Karlheinz Stockhausen (1953—1955), care în anul următor (1956) compune *Zeitmasse für fünf Holzbläser*.

Sub raportul istoriei tehnicii de compoziție sesizăm aici configurarea unor situații oarecum difuze, care se vor repercuta asupra muzicii deceniului următor, prevestind așadar o desfășurare în multiple paralele și antiparalele. Mai întîi observăm diminuarea și pălirea impresiilor formate în timpul anilor de studii, urmate de depărtări stilistice din zone marcate de un Messiaen, Hindemith, Stravinsky, însoțite de apropieri față de colorismul unui Schönberg și de austerul travaliu în microparticole al unui Webern. Setea de nou se manifestă mai cu seamă în tratarea ansamblurilor, a instrumentelor. Intensificarea și diversificarea coloristică se realizează prin nuanțarea modurilor de atac, a modalităților de producere a sunetului. Succesiunea celor trei *Sonate pentru pian* (1946; 1948; 1957) de Boulez ilustrează această tendință. Felul de a trata pianul indică o netă extrovertire a experimentului, o dorință de constituire în operă a experimentului. Noul se descoperă scriind iar finalitatea cercetării, a investigației experimentale — pe alocuri în aparență fără noimă — constă în speranța sau în probabilitatea descoperirii unor noi elemente de gîndire muzicală. Pe atunci se credea chiar că se poate modela o cu totul altă gîndire muzicală, situată mai presus de echivalențe poetice. Pe această muchie, problematica muzicală se convertește definitiv într-o arhitectonică muzicală. Limitele tradiționaliste sînt o dată în plus depășite prin învăluirea tendințelor neoclasice ale vremii în mantia unor sisteme de compoziție pluraliste. Intelectualismul compozițional se conjugă cu individualismul avangardist, lucrînd mai cu seamă dimensiunea timpului muzical. Formei sferice a timpului muzical îi cuprinde în concepția compozitorilor trecutul, prezentul și viitorul, permițînd interferențe și suprapuneri, alternări și comparații dintre cele mai felurite. Aspecte dintre cele mai relevante se găsesc în opera lui Bernd Alois Zimmermann de prin anii 1957—1960.

Factorul hotărîtor l-a constituit fără îndoială ascendentul gîndirii seriale asupra varietății tehnicilor și metodelor compoziționale, divergente prin forța lucrurilor dar nu neapărat și lipsite de orien-

Scanned with OKEN Scanner

tare și de direcție stilistică. Multiplicitatea aspectelor ceda parcă în fața unor tendințe centrale, în contextul unei dezbateri de principii înclinată spre punerea unui semn de egalitate între însușirile de a fi nou și autentic. Demn de reținut este faptul că expansiunea gîndirii seriale a fost menită să conducă la noi intrări în echilibruri, la ceea ce se definea pe atunci ca balanță între libertate și ordine în materie de organizare a discursului sonor. Principiul serial simboliza ordinea însăși, liberată de alte constrîngeri și fundamentată pe acele restricții pe care i le dicta ordinea lui cauzală. Și aici existase o posibilă opțiune între un stil mai sever sau mai liber. Stilul serial sever își afla verificarea lui în găsirea unei singure soluții, admisibilă la un moment dat și în condiții precizate ca adevărată, pe cînd stilul mai liber admitea probabilitatea alegerii mai multor soluții. Astfel în travaliu nu încăpea nici incoerența, nici inconsecvența stilistică, iar desfășurarea sonoră părea a nu fi pîndită de disparități conceptuale. Pînă și nonconcordanțele stilistice fundamentale se lăsau parcă compensate prin comasări în simultaneitate, în care autenticitatea atitudinii exploraliste îmbuna pauperitatea gesticii muzicale, într-o vreme în care prea puțini autori își puneau la modul serios problema durabilității cuceririlor în timp, în care forța de atracție a invențiilor fără pereche adumbrea destule conștiințe critice. Într-un moment de răscruce, în care gîndirea despre muzică asista la separarea pripită a unor forme catalogate și necatalogabile, devenise încă o dată limpede că ieșirea totală în evidență a formei se produce în genere atunci cînd compozitorii renunță la repetarea acelorași tipuri de forme. Dovezile aduse de gîndirea muzicală nu consistă în dimensionarea informului ci dimpotrivă în sentimentul răspunderii pentru cultivarea formei. Facem această distincție deoarece sesizăm apariția în condiții peremptorii moderne a unei categorii de piese esențial noi, aparținînd unui trunchi non-epic. Refuzul epicului schițează echilibrarea balanței între valori emoționale și raționale. Principiul autonomiei, propriu esteticii muzicale contemporane, pare să triumfe acum la nivelul piesei instrumentale de factură serială în stil sever sau mai liber, în maniere mai mult sau mai puțin personalizate și finisate pînă la capăt, lăsîndu-se mai ușor de dovedit și mai greu de contrazis decît în alte genuri. Tendința istorică pe care o poartă materialul sonor ca material de construcție, ca și încărcătura istorică activată prin tratarea artistică a acestui material brut, se reflectă și culminează totodată la cotele unor baremuri de scriitură. Înnoirea acestui material decurge în perioade, precum pare să decurgă însăși istoria muzicii: mai întîi apar principii severe, apoi vine timpul aplicațiilor. Aplicațiile surclasează principiile severe iar jocul principiilor

Scanned with OKEN Scanner

mai libere pulsează pînă la stingere în horele epifenomenelor caduce. Frumusețea jocului constă în punerea problemei, în formularea problematicii care se cere la rîndul ei bine plănuită. Felurimea mijloacelor de exprimare cedează în fața mănunchiului de principii și elemente care fac obiectul plănuirii compoziționale, care participă la ritmul total al formei, al piesei. Plănuirea cuprinde și sublinierea imprevizibilului în drămuiri parcimonioase. Identitatea de sine a piesei bine plănuite și realizate constă în ordinea lucrurilor, într-o fază a evoluției istorice în care succesul dezvoltării tehnice și conceptuale depinde de păstrarea criteriului nonrepetiției — într-o vreme în care toate poeticile evită sau exclud fenomene de repetiții și orice repetare ca atare —, luîndu-se ca model structura textului (în ideea vechii muzici acompaniatoare) sau, la antipodul acestei orientări, ineditul sonorităților și combinațiilor electronice. Dezarticularea cuvîntului și desfacerea lui în foneme, ca și purificarea sunetului sau afundarea lui în haosul zgomotului converg în această direcție. Izolarea sonorităților și reducerea sonanțelor la valoarea unor puncte sonore decurg din continuarea unor aspecte particulare muzicii lui Webern. Ca fenomene izolate, sunetele se supun unor distribuții punctuale. În consecință interesează cele mai mici fragmente posibile în muzică, printre care intervalele simple, luate ca configurații de două sunete. Descompunerea fiecărui sunet în parte în componentele sale, pentru a fi apoi reconstituit, recombinat și recompus, formează pasul următor. Interacțiunea dimensiunilor incorporate în sunet, reprezentînd înălțimea, durata, intensitatea și timbrul sunetului, fac obiectul unor experiențe de mare finețe, conducînd pe plan muzical la aglomerări și grupări de evenimente sonore izolate. În astfel de tehnici, grupele constau de regulă dintr-o mulțime de sunete determinate, legate într-o calitate de evenimente ordonată prin proporții înrudite.

Astfel se ramifică un proces al înnoirilor în sunet, în care esențială se arată a fi însăși construcția integrală, realizarea constructivă dusă la capăt, buna plănuire tradusă și reprezentată în obiect, în piesă. Început poate prin Sonata pentru două piane, direcționat prin „Mode des valeurs et d'intensités" de Olivier Messiaen, acest proces urcă în spire și se răsfiră cu iuțeală. Actul compozițional urmărește astfel mijlocirea între materiale sonore cunoscute, concret utilizate, și materiale necunoscute înainte sau chiar artificial confecționate (vizînd mixarea unor surse sonore electronice și tradiționale), contopite în cîte un sîmbure unic, nou, autentic, neputînd fi considerat ca rezultat sau variațiune a altui sîmbure anterior existent.

Scanned with OKEN Scanner

În această înțelegere a evenimentelor continuăm evocarea pieselor de excepție, numind: *Déserts* de Edgar Varèse; *Metastaseis* — pentru 61 de instrumente — de Yannis Xenakis; *Four Systems* — pentru un număr de instrumente la alegere, cu durată de execuție neterminată, evidențiilor o notație experimentaă — de Earle Brown; *Musik zu einem imaginären Ballett* de Bernd Alois Zimmermann (1954); *Symphonies à quinze solistes* de Henri Pousser; *Divertimento* de Luciano Berio; *Ordini* de Franco Evanghelisti; *Variazioni concertati* de Roman Vlad; *Drei Orchesterstücke* de Hans Zender (1955); *Pithoprakta* de Yannis Xenakis; *Viziuni* de György Ligeti; *Constelații* de Milko Kelemen; *Loga-Rhytmen* de Gerhard Wimberger; *Symphonisches Spiel I* de Helmut Degen (1956). *Sonata a treia pentru pian* și *Le Marteau sans Maitre* de Pierre Boulez; *Gruppen für 3 Orchester* de Karl-heinz Stockhausen; *Mouvements rétrogrades* de Ton de Leuw; *Achorripsis* — pentru 21 instrumente — de Yannis Xenakis; *Phonologie symphonique* de Toshiro Mayuzumi; *Ekstrema* — pentru 10 instrumente — de Boguslaw Schäffer (1957); *Zwölftonspiele* — pentru orchestră de cameră — de Joseph Matthias Hauer; *Solitude sonore* — pentru orchestră — de Toru Takemitsu; *Muzică de cameră pentru 21 instrumente și percuție* de Wladzimierz Kotonski; *Musica su due dimensioni* — pentru flaut și bandă magnetică — de Bruno Maderna; *Mobile pentru două piane* de Henri Pousser (1958). *Apparitions* — două mișcări orchestrale — de György Ligeti; *Musique en relief* — pentru șase grupuri orchestrale — de Wlodzimierz Kotonski; *Mouvements* — pentru pian și orchestră — de Igor Stravinsky (1960).

Misterele necunoscutului reverberează în nesfîrșita suită a acestor piese, descriind pe axa timpului muzical o dinamică prospectare a posibilităților noului. Misterele mișună în alambicul formei, tehnica îmbinărilor de sonorități revelînd strat după strat noi aspecte convergente unor procese de abstragere. Comutarea pozițională progresiv gradată a sunetelor cuprinse în ordinea șirului inițial, specifică tehnicii dodecafonice profesată de pildă de Berg, se înlocuiește treptat prin distribuții și variante mobile sau libere. Piesa se vrea înțeleasă în individualitatea ei caracteristică și privită ca o operă de artă în sine finită, revendicînd în această situație dreptul de a fi apreciată nu numai ca reprezentanta unui gen, a unei specii sau forme anume, ci chiar și a întregii arte a sunetelor înseși. Noia piesă nu revendică numai o supremație indiscutabilă, ci și calitatea de a fi simbolul artei, de a ilustra muzica și toată istoria ei. Prin această supoziție ultraromantică, vechiul gînd al lui Friedrich Schlegel pare a fi dus la apogeu. Eroarea triumfă poate în

Scanned with OKEN Scanner

Concertul pentru pian (1958) de John Cage, interpretabil în orice formulă, de pildă ca solo, ansamblu de cameră, simfonie etc.

Prin astfel de explorări și experimente, conceptul de operă de artă muzicală putea fi dus pînă la marginea desființării, a pulverizării. Golirea de sens nu s-a putut produce însă. Întrebarea era dacă încrucișările de acțiuni muzicale, de evenimente sonore, temporal și spațial gradate și variat dispersate în stadii și straturi deosebite, deci dacă întregul eșafodaj al tehnicii experimentale, îndeaproape coordonat în registre bogate și în paliere bine orînduite, poate compensa ceea ce în sfera filosofiei stilului, a esteticii muzicale și a valorilor esențiale aferente perioadei respective asculta de ideea metasonatei contemporane, rezultată din convertirea formelor mai libere în forme absolute. Firea sonatei se caracterizează în acest stadiu hotărîtor prin unitatea generalului și a necesarului, pe cînd firea piesei în suită se lasă definită prin unitatea individualului și a posibilului sau întîmplătorului. Noile table de valori, cele ridicate o dată cu expansiunea piesei, își dezvăluie prea repede aspectul lor tranzitiv, cu atît mai mult cu cît amețitorul periplu teoretic pune pe de o parte în evidență prea multe lucruri care țin doar de metodologia meșteșugului, iar pe de altă parte semnele unor confuzii între universul de valori care; oricît de sistematic imaginat, înglobează rapsodicul dar fără să-l și domine printr-o asimilare organică. Oricît de mare, perspicacitatea însuși creator nu poate evita alunecări în artizanal, în pastișa de stil. Un alt concept romantic, cel al perfecțiunii artistice (Schleiermacher) obsedează spiritele. Piesa este concepută pentru a fi considerată ca exresia perfecțiunii posibile la un moment dat, ca semn virtual al unei categorice depășiri a anteriorității întregi. Garantul înaintării este materialul și tehnologia aplicată. „Stilul de viață" al scriiturii corespunde aici de obicei genurilor muzicale sincretice de destinație sincretă. Modelarea sunetului (Klanggestaltung) pare infinit diferențiabilă, dar efectele ei se repetă și se staticizează în progresii geometrice. În plus, muzicianul nu dorește să lucreze științific ci artistic. Realizarea unor muzici cum nu au mai fost înainte rămîne un deziderat, mai cu seamă văzînd că mulțimea noilor modalități de modelare a sunetului nu sînt chiar atît de uriașe pe cît se crezuse. Însăși dinamica înnoirii în tehnica de compoziție face ca autorul proiectelor să nu atingă perfecțiunea în realizare, să nu dispună de timpul necesar schițării sau fixării unor variante. Piesa îmbracă astfel adesea caracterul unor reducții de formulă, deschisă unor finisări, dar și deducerii unor constituiri de același fel dar de altă factură care, la rîndul lor, pot primi alte și alte variante de adaptare.

Scanned with OKEN Scanner

Cercetarea reducției de formulă ridică două întrebări cu caracter mai general, legate îndeobște de producerea formelor muzicale și de definirea acestora. Producerea și definirea formelor muzicale depășesc de regulă orizontul cărților de învățătură dedicate formelor, notațiile insistă asupra problemelor legate de tehnica compozițională propriu zisă, de articularea segmentelor mai mari sau mai mici aferente frazei muzicale desfășurate. În plin avînt al gîndirii muzicologice, disciplinele de specialitate constată nu fără uimire că nici pe departe nu s-a putu ajunge la formulări definitive în materie de forme, în ciuda strădaniilor vizibile și încordate, depuse pe parcursul anilor cincizeci. Iritarea este în creștere, văzîndu-se că împotriva unor așteptări, discuțiile concentrate în ultimele trei decenii asupra formei muzicale nu au fost capabile să producă definiții și sisteme de clasificare unanim acceptabile ca atare. În plus, în anii producerii unor forme presupus noi, de prin 1953 pînă în 1963, cu aproximație desigur, definirea formelor a preocupat destui exegeți pricepuți, fără să se ajungă dincolo de limitele unor scheme probabile, verificate în parte prin intermediul unor soluții posibile.

Zicîndu-se că muzica mijlocește intenții tectonic-structurale, că muzica se naște din sunete și din sonorități pe meandrele deslușirii estetice concepută ca proces, gîndirea despre muzică nu avansa în direcțiile producerii și definirii de forme. Afirmîndu-se că muzica comunică mesajul ei despre ea însăși, mijlocind propriul ei conținut, teoria muzicală nu putea pretinde abordarea unui concept universal al formei, apt să reunească și să cuprindă tot ceea ce există în materie de formă. Înaltele legi nescrise ale formei muzicale puteau fi învăluite în misterele ineluctabilului proces al perceperii estetice. Punctul de vedere care a prevalat în această situație a urmărit depistarea și izolarea unor forme de vîrf asociate unor tehnici de vîrf, unor soluții și combinații de formule de vîrf, dotate după împrejurări cu grade de generalitate maxime, vădind o anume stabilitate în sistem și un anume echilibru în laturi și aspecte. Conceptul modern al formei putea tinde către o oarecare atotcuprindere, în măsura în care cunoașterea reală se sprijinea în fapt pe clasificarea trăsăturilor stilistice particulare. Recunoscîndu-se faptul că și în această arie conștiința trebuie să dispună de categoriile de bază ale sintaxei muzicale, teoria artei sunetelor se distanța tot mai mult de eventualitatea atingerii unui presupus concept universal al formei extins asupra întregii existențe artistice, în condiții istorice obiective în care și legile scrise ale sintaxei muzicale nu mai puteau fi armonizate între ele, negînd în principiu

Scanned with OKEN Scanner

un concept unitar, susceptibil să fie extins, nuanțat, precizat în continuare.

Exploralismul polidirecțional al secolului al XX-lea a fost conceput de noi ca expresie și manifestare în conoret a gîndirii muzicale în avans. Ea s-a aflat în avans asupra teorii muzicale, asupra unei teorii grevată de raportul dintre formă și tehnică. Metodele inductive, abundente pe planurile tehnicilor moderne de compoziție, nu au contribuit la elucidarea problemelor iscate de producerea ca și de definirea formelor muzicale. Poate chiar mai mult, metodele inductive s-au complăcut și s-au limitat de regulă la nivelurile unor tehnici ale alcătuirii elementelor de factură compozițională, de scriitură sau realizare propriu zisă, mai cu seamă în acele cazuri în care se presupunea că tehnica serială de compoziție nu ar fi compatibilă cu categorii de formă muzicală precum tema și suma extensiilor ei în desfășurări funcționale raportate la tema colaterală, la momente de punte, concluzie, dezvoltare, repriză, și codă, de exemplu. În această viziune, desigur extrem de îngustă, definirea categoriei de formă nu se ridică mai sus de dispoziții formale de ordinul tehnicii alcătuirii compoziționale, judecata afundîndu-se în solul structurii, al felului de a fi al segmentelor de formă, în loc să se stabilească în regiunile formei muzicale, văzînd semnificația și corespondența părților convergent dispuse.

Teoria modernă constată prin urmare adîncirea diferențelor între structură și formă. Lucrul se agravează prin faptul că forma muzicală constituie deopotrivă o problemă de ordinul teoriei muzicale și al esteticii muzicale, devenind însă și o problemă de motivație psihologică. Diferențierea dintre tehnica alcătuirii imaginii compoziționale, a scriiturii sau facturii în varietatea și specificitatea posibilă a factorilor și a elementelor reunite în realizări de acest ordin, și forma muzicală luată ca atare, deci dintre „Satztechnik“ și „Form“, a condus în deceniul al șaselea la marcarea unor relații de incompatibilitate, potențate sub raport tehnic. Preferința acordată structurii în fața formei nu a putut decît să mărească numărul dilemelor. Forma muzicală putea fi interpretată ca un sistem de relații, deci ca o alcătuire sintactică; în acest caz se putea admite și o altă ipoteză de lucru, strîns legată de prezumpția acestui sistem de relații, conform căreia sensul acestor relații nu poate fi dedus numai din semnele muzicale luate ele singure, sensul fiind generat abia în procesul percepției estetice. Premisele și implicațiile unei astfel de exegeze angajau în fapt regîndirea întregii muzici dintotdeauna, dar mai cu seamă a raportului dintre formă și tehnică la orizontul practicii moderne, al compoziției contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Va trebui să vedem aceste lucruri în perspectiva lor istorică, în care se ofereau contemplării cel puțin patru dimensiuni neoclasice, simbolizate prin opera de autor a unui Stravinsky, Hindemith, Schönberg, Bartók, la care se adăuga creația altor autori de poziție extremă precum Webern, și Honegger, susceptibilă de considerații sub raport neoclasic. Prin anii 1946—1948, mersul înnoirilor putea fi sesizat prin intermediul unor partituri ca *Ludus tonalis* și *Marienleben* (în noua versiune) de Hindemith, la fel ca prin 1950—1952 prin integrala *Cvartetelor de coarde* de Bartók. Lucrările instrumentale (și cu deosebire cele camerale) durate de Schönberg, Webern, Stravinsky, Berg și Honegger se aflau pînă prin 1952 în centrul atenției generale. În locul unui sens de fixare, de individualizare înainte de toate în zone geografice pe cît posibil restrînse, noua muzică descria un sens de transformare în calități generale supuse unor răspîndiri universale, fără să renunțe însă implicit și la predicatele unor ordini de valoare exclusiviste și nefast manipulate. Ceea ce a interesat cu precădere relativ puținii compozitori dispuși și apți să participe la o înnoire fundamentală a muzicii, a constat mai cu seamă în practicile artistice ale tratării substanței muzicale, în procedeele activității în domeniul modelării materiei sonore. Tehnica și tehnologiile de referință modernă, neașteptat de larg deschise sugestiilor venite din sfera motetelor izoritmice ale muzicii medievale, reverberau parcă ceva din faimoasele cuvinte scrise de eruditul Tinctoris în tratul *Proportionale musices* de pe la 1476: „Posibilitățile muzicii noastre au fost atît de excelent înmulțite încît ea apare aproape ca o nouă artă". Dar înmulțirea acestor posibilități nu era dublată și de efectuarea unor ordonări corespunzătoare noilor situații. În epocă mai persistă convingerea lui Riemann, formulată într-o scrisoare din 1871 către von Oettingen, după care „principiul frumosului muzical este urmărirea relațiilor dintre sunete"; materialul sonor care constituia aceste relații nu era privit în consecință numai ca o alcătuire fizică ci și ca o activitate logică, ca o imaginare, unire, separare și comparare a unor reprezentări. După Adorno, materialul muzical echivala cu ceea ce este accesibil perceperii, cu ceea ce se formează și se lucrează, cu materialul de care dispun muzicienii. Mai noile definiții tindeau să afirme că forma muzicală este dată printr-un material sonor alcătuit cu sens artistic în dimensiunea timpului. Prin vara anului 1951, Boulez afirma că Webern ar fi fost singurul compozitor de elită care avusese conștiința unei noi idei a sunetului, care desființase opozițiile dintre sensul de distribuție orizontal și cel vertical, care ar fi descoperit un nou fel al fiind-ului muzical. Ordinea dodecafonică schönbergiană intrase în plus în eclipsă prin

Scanned with OKEN Scanner

noua ordine ritmică, preconizată în virtutea unor șiruri ritmice pluriform dezvoltate. Modelul unor suite de demersuri similare a constat în *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) din *Quatre Etudes de Rythme* (1951). Literatura pianului dezvăluia o lume a pianului, a tehnicilor de distribuție pianistice, reflectate pe urmă în alte medii, principial poate improprii. Boulez a cuprins această nouă ordine în ale sale *Structures* (1952). În fond însă, *Mode de valeurs et d'intensités* putea fi reperat ca un prim exemplu al unei noi ordini de șir dodecafonic, și anume al unei ordini pluridimensionale, dată prin indicații modale aferente unor succesiuni de sunete determinate (cu înălțimi precizate), unor valori temporale (simbolizate în durate), al unor intensități (trepte și grade de tărie) și, în fine, al unor feluri de atac (de producere a sunetului). Organizarea serială mai putea să comporte integrarea cuvîntului, lucru împlinit cel tîrziu de Nono prin *Il canto sospenso* (1956).

Ne aflăm așadar în punctul maxim atins de cea mai severă determinare în absoluta organizare integral-serială a desfășurării sonore numită formă. Dincolo de acest punct, „forma" devine „mobilă", „variabilă". Severa legitate a formei se conjugă de aici înainte cu libertatea improvizației și a alegerii unor parcursuri posibile, principiul constînd în fapt în procedeul succesiunii libere a părților disparate, mizîndu-se pe individualitatea orînduirii părților de formă, pe liberarea eului subiectiv aflat în fața unor soluții posibile, diferite și restructurabile după caz. *Klavierstück XI* de Stockhausen și *Sonata a treia pentru pian* de Boulez pecetluiesc această situație. Teoretic, substanța acustică a materialului sonor constituie și aici condiția ineluctabilă a prelucrării estetice. Sensul materialului sonor cuprins în mișcare echivalează cu o intenție tectonică, imanentă structurilor sau configurațiilor aflate în stări în care răsună efectiv. Intenția tectonică a materialului sonor semnifică virtual un ansamblu de co-relații definind realitatea propriu-zisă a desfășurării organizate, a formei finite sau dimpotrivă deschise. Intențiile tectonice ale materialului converg în direcția unei geneze necontenite a formei, a marilor și micilor ei elemente. Forma ar fi deci expresia unei deveniri permanente. Și totuși, materia și forma muzicală rămîn concepte corelative, insuficient motivate prin separarea lor artificială. Gîndirea muzicală operează numai cu un anume material pre-format. De aici s-a ajuns la concluzia că abia o materie formal determinată sau o formă material definită posedă o existență reală.

Prelegerea ținută de Boulez în vara anului 1959 la Darmstadt, înaintea interpretării *Sonatei a treia* — publicată într-o versiune revizuită și tradusă în *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*

Scanned with OKEN Scanner

(Schott, Mainz 1960) — reflectă schimbarea mentalității, dezvăluind noi aspecte ale relației dintre materie și formă. Supoziția după care forma muzicală ar fi egală cu ritmul în mare al unei piese rămîne și aici efemeră. Boulez credea în 1959 că de aici înainte se vor compune lucrări a căror menire este de a se înnoi la fiecare execuție, din pricină că lucrările definitiv fixate, determinate într-o versiune unică și obligatorie par să nu mai corespundă stării actuale a gîndirii muzicale și a dezvoltării însăși pe care a luat-o tehnica muzicală. Compozitorul crede că în genere, forma gîndirii sale actuale a provenit mai mult din reflecții asupra literaturii decît din reflecții despre muzică. I se pare mai degrabă că anumiți scriitori — Joyce în roman și Mallarmé în poezie — au mers mult mai departe decît muzicienii în domeniul organizării, al structurării mentale a unei opere. Boulez admite în felul de a fi și de a se desfășura al romanului tocmai: logica și coeziunea puternicei tehnici a creșterii necontenite, care lasă să ia ființă un univers aflat în expansiune. Prin urmare în acest sens, în ochii lui Boulez, muzica ar trebui să fie nu numai menită să „exprime" ci ar trebui să devină conștientă de sine însăși și să devină obiectul propriei reflecții.

Știind că în muzică pot fi aduse în joc doar interinfluențele între stil și formă, Boulez conchide că o îndeletnicire ar mai rămîne de înfăptuit: problema formei, regîndirea din nou, pe deplin și din temelie, a conceptului formei. Căci este evident — spune Boulez — că la un vocabular care devine tot mai aperiodic, mai asimetric, la o morfologie în permanentă mișcare nu pot fi aplicate criterii formale preluate, fără a le devaloriza și a le răpi toată consistența. Misiunea stringentă este aceea de a duce forma muzicii, capacitatea formală a muzicii la starea morfologiei și sintaxei. Aceasta vrea să însemne că fluiditatea formei trebuie să integreze fluiditatea vocabularului.

Reamintind gîndurile lui Boulez, rămîne să vedem ceea ce se supunea regîndirii, mărturisind incompatibilitatea criteriilor formale preluate, în raport cu tendințele noului. În accepțiunea ei tradițională, forma nu poate exista în afara conținutului ei, „forma" nefiind considerată ca întindere, ca suprafață, ci ca „substanță", mai exact ca modalitate de înfățișare și reprezentare (în formă) a discursului muzical, a conținutului muzical, a desfășurării poliplane și concentrice a unor gînduri muzicale calitativ și funcțional deosebite, alcătuind însăși „substanța formei". În prima jumătate a secolului douăzeci ca și de-a lungul secolului al nouăsprezecelea, teoria formei a fost gîndită ca o prelungire a esteticii. În fapt, pe firul epocilor, atît poetica cît și problematica și arhitectonica sonatei clasice, romantice, moderne și contemporane au respectat diviziunea

Scanned with OKEN Scanner

marelui cosmos al artei sunetelor după estetica și teoria formei. Numai că separarea unui întreg în estetică și în teoria formei nu a fost niciodată dusă la capăt și doar rareori intenționată la modul serios. Tipologia sonatei s-a impus în cursul devenirii istorice ca simbol neîntrecut al unei uniri în tot. Teorii perfect coerente și organic închise, vizînd producerea unor alcătuiri muzicale de complexitate superioară, nu au putut fi date la iveală, știindu-se prea bine că schemele de formă cuprind numai articulări exterioare, nu însă și suma determinațiilor substanțiale care fac o succesiune de evenimente să apară ca un întreg estetic dotat cu sens, ca o formă estetic semnificativă și interpretabilă. În virtutea cunoașterii acumulată în acel veac și jumătate, cuvîntul formă definește îndeobște cuprinsul întregului, presupunînd deci conexiuni existente în mari întinderi. Unitatea de măsură a formei este partea, de pildă partea de sonată care se înscrie într-un ciclu de mișcări organic împlinit. Secțiunile părții coboară în planul structurii iar structura este un concept tectonic dar nu și expresia formei constituite, desăvîrșită la nivelul părții. În culmea unei bucle în timp istoric, la jumătatea secolului nostru, muzicienii urmăreau (și confundau adesea) din nou fie starea și tendințele materialului, fie relațiile alcătuite în virtutea acestui material, oscilînd în plus între rolul dătător de sens al formei și funcțiunea formativă a unor factori extramuzicali, cercetînd condițiile specifice în care relațiile pot fi închegate ca unități estetic pline de sens. Corelațiile existente și pe mai departe sesizabile între conceptele de materie și formă s-au accentuat în consecință. Materialul formal determinat precum și forma material definită au intrat astfel poate și mai intens decît înainte în obiectul gîndirii despre muzică, crezîndu-se că conceptele moderne de formă muzicală nu se referă atît la existența operei de artă cît mai cu seamă la producerea ei.

Boulez spunea că avem dreptul — inspirați din exemplul lui Joyce și Mallarmé — de a nu mai concepe opera ca un simplu parcurs, ca un simplu traseu care se cere străbătut între o pornire și o sosire. Predilecția muzicii clasice a apusului pentru ciclul închis participă la principiul geometriei euclidiene după care linia dreaptă reprezintă drumul cel mai scurt dintre două puncte. Și exact acest principiu se cerea negat. Contrariul constă după Boulez în *conceptul labirintului*. Astfel, conceptul modern al labirintului în opera de artă este fără îndoială unul din salturile cele mai considerabile — și în plus fără întoarcere — din cîte a realizat gîndirea occidentală.

Merită să zăbovim puțin în preajma acestui loc de răscruce în istoria formelor muzicale, fiindcă noul concept al labirintului răs-

Scanned with OKEN Scanner

toarnă o veche și trainică ordine; dar mai precis, conceptul labirintului se opune unei ordini, ideii desfășurării unidirecționale a operei de artă în interpretarea ei. Labirintul se proiectează de către compozitor, care prevede o bună parte a soluțiilor posibile sau admisibile. În acea perioadă, mulți compozitori erau preocupați de eventualitatea unor ieșiri din „tipare clasice", din lumea unor legități precum cele reunite în natura geometriei euclidiene. Puțini știau însă să măsoare greutatea și răspunderea demersurilor implicate în abordarea unor drumuri fără întoarceri. Tehnolgiile aplicate s-au arătat pe alocuri inadecvate formei, reducînd însăși forma la pretext, la schemă și schiță. Tehnicile de scriitură și implicit criteriile de stil se cereau concretizate în diversitatea lor crescîndă în interiorul unor tipuri de forme, concentrate pe fondul unor concepte contrare. Participînd în primăvara anului 1968 la o sesiune a Institutului pentru muzică nouă din Darmstadt și luînd parte la discuțiile organizate sub aspectul unei mese rotunde, am sesizat interesul suscitat de ideea clasificării tipurilor de forme în virtutea unor alternative simple în aparență și extrem de complexe în realitate, în evoluția recentă a artei sunetelor. Alegerea deschisă de șirul unor antinomii destul de frecvente în muzica deceniului al șaselea a pus în perspectivă o seamă de soluții noi și particulare, în forme: mari-mici; ciclice-neciclice; coerente-incoerente; închise-deschise sau fixe-variabile; complicate-simple; rectilinii-sinuoase; arcuite-plate; revărsate-concentrate; convergente-divergente; clare-difuze; tensionate-calme; statice-dinamice; simetrice-asimetrice; comprehensibile-impenetrabile; rotund-colțuroase; previzibile-imprevizibile. Firește că aceste repere, notate atunci și comentate în virtutea unor preocupări anterioare, pot fi continuate și completate. Mutația pornise însă din reconsiderarea conceptelor „déploiement" și „reploiement", din înțelesul conferit de Boulez atît „desfășurării" cît și „îndoirii", „împăturirii" sau „replierii" formei muzicale. În consecință se putea vorbi de „Entfaltung" și respectiv de „Zusammenfaltung", de „Auseinanderfaltung" și de „Zurückfaltung". Importanța cuvintelor „déploiement" și „reploiement" a vizat plierea formei muzicale, punerea ei în situația unor suprafețe și blocuri mobile, transfigurarea ei dintr-o entitate „dreaptă" într-una „labirintică", dintr-o calitate „omogenă" într-una „heterogenă". Conceptul labirintului a constituit prin urmare o anacruză de lungă (și incertă) durată, legitimată fie prin practici instrumentale timpuriu-baroce, fie prin altele mult mai îndepărtate, răsărite pe calea tradițiilor orale din negura timpurilor.

Ar mai trebui să ne amintim faptul că pe atunci tot mai numeroși compozitori de mai pretutindeni treceau prin caznele noii

Scanned with OKEN Scanner

sintaxe muzicale, apreciată ca rezultat al punerii în relație a noilor elemente muzicale. Tendințele imanente materialului sonor, ale materialului format și deci departe de a fi amorf, erau cercetate în ansamblul unor posibile sau probabile conexiuni active la nivelurile formei mobile. Astfel erau resuscitate intențiile tectonice ale materialului format și supus iarăși unor formări perceptibile ca atare, semnificante în desfășurarea ca și în plierea variată a segmentelor de formă. În consecință, intenția structurală se putea cristaliza în formă, oglindind sensul, forma realizată identificîndu-se cu substanța însăși, cu matca intenționalității. Așadar nici o particolă de materie muzicală formată nu putea rămîne teoretic lipsită de sens și situată în afara sensului.

În acest spirit, *Sonata a treia* de Boulez manifestă intențiile tectonice ale celor cinci formații care stau la baza unei lucrări considerate ca „drum în lucru", ca un fel de „Work in Progres". Autorul precizează faptul că îi vine greu să înțeleagă sau să conceapă lucrări ca producții fragmentare, avînd o hotărîre predilecție pentru „contexte" destul de larg arcuite ce se centrează în jurul unui nucleu al unor posibilități definite. De asemenea, cei cinci formanți îi mai lasă compozitorului răgazul de a mai scoate din ele și alți „développants", fiecare piesă fiind considerată ca un întreg distinct, toate referindu-se după structură la „formanții" inițiali. Ar fi o carte, care reprezintă un labirint, o spirală în timp . . .

Convins că o lucrare este caracterizată prin formanții structurali, la fel cum timbrul sunetului este caracterizat prin formanții săi, Boulez vede în formanții structurali niște caractere specifice generale, capabile să suscite desfășurări. Fiecare dintre aceste caractere apare în exclusivitate în cîte o piesă, pentru a alcătui pe urmă acele „développants", și anume prin interschimbare, interferență, interacțiune și destrucție.

Făcînd un bilanț din toate aceste conotații observăm avantajele aduse de această gîndire muzicală în avans la momentul dat. Analiza mai aprofundată a problemelor ivite evidențiia însă încă prin anul 1960 o seamă de neajunsuri. În primul rînd, în execuție, pentru receptorul neavizat cît și pentru muzicianul intens cultivat care nu dispune de o partitură realizată la modul ideal și controlabilă ca atare, forma variabilă sau mobilă constituie sau se identifică cu o formă fixată, definită prin actul interpretării, precizată în forma reprezentată. Posibilitatea de a se imagina în același timp o altă versiune, altfel de desfășurări sau altfel de replieri, este practic de domeniul imposibilului uman-estetic. Formulele deschise puteau fi considerate de pe atunci piese în care, în principiu, secțiunile în parte sînt fixate și invariabile, succesiunea părților fiind

Scanned with OKEN Scanner

însă variabilă și lăsată în voia sau la alegerea interpretului. Variabilitatea culminează și se suspendă totodată în momentul execuției.

În al doilea rînd, predicatele teoriei formelor muzicale par a fi într-o viziune modernă niște tautologii. Propozițiile analizei compoziţional-estetice, a celei de maximă rigoare și obiectivitate, obținute din alte propoziții, exprimă în bună parte ceea ce era explicit sau implicit conținut în celelalte propoziții. Esențial noi pot fi adaosurile, operate din verigă în verigă suitoare. Inovația în materie de forme muzicale ar putea să consiste în găsirea premiselor respective din suma totală a celor posibile, precum și în combinarea acestora într-o modalitate potrivită scopului. Activitatea de creaţie destramă astfel de aspecte tautologice. Tipologia sonatei contemporane a tras mari foloase din această situaţie, observîndu-se faptul că mai cu seamă concluziile finale, ca și cele interimare, eliptice, pregătitoare sau tensionante, se trag în tipologia sonatei contemporane din fraze muzicale precizate, fiind deci conţinute în aceste fraze inaugurale, generatoare și conducătoare. Prin urmare, concluziile sînt date ca posibilitate. Realizarea posibilităţilor corespunde prelucrării și desfășurării frazelor de pornire, travaliul artistic conferind întregii construcţii durate sensul și valoarea ei.

Metatipologia sonatei contemporane se orientează în acest moment de răscruce spre noi determinaţii, fundate în virtutea experienţei artistice și istorice acumulate. Sonata observă trecerea de la un concept mai general — de gen (Gattungsbegriff) — la unul mai puţin general — de specie (Artbegriff) —, a cărei extensiune este conţinută în primul concept. Sonata nu se deschide soluționării unor contradicţii nerezolvabile — care pun la încercare dimensiunile moderne întrunite în cultura piesei —, ci se păstrează descoperirii și dezbaterii felului de a fi contradictoriu în limitele unui discurs muzical determinat din aproape în aproape prin voința și sensibilitatea artistică a compozitorului, a celui care construiește el singur fiecare detaliu văzînd și simțind în acesta pulsul întregului, ritmul de formă al operei de artă. Sonata reverberează la rîndul ei experienţa clădită și manifestată în cultura piesei, în care experimentul novator, căutarea nestăvilită și necondiționată și-au avut menirea lor istorică.

Sub raportul esteticii sonatei contemporane putem interpreta evoluţia piesei și suitei de piese ca o extensivă mișcare inversă care, mai presus de natura explorărilor polidirecţionale pe care le reunește în dezvoltare, face în cele din urmă trimitere la șiruri de

Scanned with OKEN Scanner

simbioze posibile, la înscrieri în cîte o altă matrice ordonatoare. În diversitatea acestor adunări în sine, însoțite sau dublate de tot atîtea răsfirări din sine, stilul (oricît de marcat în unicitatea lui presupus incomparabilă) se supune caracterului, în acest caz tipurilor de caracter. Stilul simbolizează efemerul, caracterul statornicul; primul reflectă și în aceste condiții exigențele circumstanțiale ale mijloacelor de expresie, ale tehnicilor aplicate, iar cel de al doilea măsoară firea arhitectonicii muzicale ciclice, relația dintre expresie și construcție. Astfel se întărește tocmai caracterul formelor în jocul formelor.

Puține lucruri puteau fi prin urmare indestructibil organizate sub raportul tehnicii de compoziție, al tehnologiei teoretic foarte avansată și aproape autonomizată. Dacă d'Indy definise odinioară epoca modernă ca o epocă în întregime de provizorat, atunci noile evenimente păreau să confirme această calificare. Spre sfîrșitul celui de al șaselea deceniu, provizoratul invoca ideea inexistenței unui capăt de drum. O astfel de stare poate fi deslușită în diferite articole, studii și eseuri, publicate în acea vreme în Revista *Melos; Darmstädter Beiträge zur neuen Musik; Zeitschrift für Musiktheorie; Die Reihe* (I—VIII, Wien 1955—1962). Efervescența și crepusculul se interferează într-un amestec care atrage cu atît mai mult atenția asupra rosturilor de îndeplinit în dimensiunile metatipologiei sonatei contemporane. Difuzarea omnigenă a unor principii și modalități compoziționale de expresie modernă se face în paralel remarcată într-o seamă de cărți, precum: *Handbuch der Formenlehre* de Helmut Degen (1957); *Schöpfer der Neuen Musik* de Karl Heinz Stuckenschmidt; *Der Stil in der neuen Musik* de Gerhard Nestler; *Storia della dodecafonia* de Roman Vlad (1958); *Musik in unserer Zeit* de Karl Heinrich Ruppel (1960).

La intersectarea anilor șaizeci, toate aceste curente și tendințe se fac expresia unor noi aflări de echilibruri. În acest consens, mai larg, în care nu încap sterile discuții de întîietate, se evidențiază acele mișcări de idei care converg în direcția unor diversificări, specializări și autonomizări, dar și a unor generalizări, asimilări și reveniri. Exacerbările se pierd aici în propriile lor conuri de umbră, reiterînd ecouri stinse. Valorile reale își acordă însă acoperiri reciproce. Apropierea valorilor extreme se face în favoarea caracterului contemporan al operei de artă muzicală, opera revendicînd la rîndul ei omniprezența valorii. De aici se naște din nou sentimentul dilatării timpului, a unui timp dat de expansiunea metatipologiei de genuri, specii și forme muzicale aferente sonatei, anume a ciclului de sonată, expansiunea determinînd și

Scanned with OKEN Scanner

de această dată felul de a fi al lumii sonatei contemporane. Sub aceste auspicii se pregătește și se efectuează joncțiunea între sfere, de-a lungul unor stadii în care atît ciclul cît și piesa muzicală prezintă tendințe de difuzare omnigenă, sub imboldul reprezentării cît mai perfecte în formă artistică a gîndirii și emoției muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

7

SISTEME ȘI LUMI

Reprezentarea constructivă în formă concretă și emanciparea expresivă din formă artistică a discursului muzical, arhitectonic legat și împlinit în totalitatea momentelor sale, constituie tematica directoare a unei estetici actuale, consecvent aplicată la evoluţia metatipologiei sonatei contemporane. Luate la un loc, atît reprezentarea în formă cît și emanciparea din formă a discursului de specificitatea sonatei contemporane modelează infinitudinea trăsăturilor fine care compun conținutul operei de artă muzicală, precum și semnificația părților desfășurate, făcînd întregul perceptibil și situîndu-l în existent. Reprezentarea culminează în reliefarea sensului iar emanciparea se adîncește în dimensiunile forței de comunicare. Prin urmare, teoria istoriei muzicii contemporane se poate avînta nu numai spre lucrurile care țin de principiile majore ale istoriei evenimentelor, structurilor și proceselor, ci și spre aspectele definitorii legate de principiile istoriei gîndirii muzicale, ca și ale gîndirii despre muzică. Principiile istoriei evenimentelor, ca și cele ale istoriei structurilor și proceselor muzicale, se lasă privite în realitatea artistică a unor prezenturi succesive ca efecte ale principiilor istoriei întrunite în concretul gîndirii muzicale, deci al gîndirii compoziționale care își subsumează prin integrare componente și funcțiuni ale gîndirii despre muzică. Capacitatea propulsoare a gîndirii muzicale crește astfel considerabil în raport cu stările anterioare.

Deslușim astfel natura unor sisteme compoziționale, ridicate după anul 1960 și aflate în expansiune. Și tot în această viziune dinamică observăm conturarea unor lumi care mărturisesc firea sonatei. Gîndirea accentuează repetabilitatea și regularitatea unor procese istorice, purtătoare de evenimente și structuri, insistînd asupra inexistenței unui stadiu final al evoluției ideii de sonată. Entuziasmul și productivitatea compozitorilor atașați metatipologiei de sonată au demonstrat justețea acestei teze conducătoare,

Scanned with OKEN Scanner

conform căreia istoria sonatei nu poate găsi o încheiere. Istoricitatea tuturor relațiilor artistice aflate în acțiune limpezește și argumentează această perspectivă. La rîndul ei, imaginea istorică adecvată sistemelor și lumilor sonatei atestă legitatea unor forțe motrice, capabile să asigure gîndirii muzicale — ajunsă pe alocuri la acel liman la care începe să se contureze o oarecare invariabilitate a bazelor materiale — căile unor progrese substanțiale.

Dezbaterea de principii insistă prin urmare de-a lungul ultimelor două decenii asupra condițiilor în care o sonată își păstrează caracterul ei inconfundabil de sonată. Renașterea sonatei, noua ei desfășurare din sinea ei însăși, pornește din sîmburele acestei problematici hotărîtoare. Plămădirea facturii în cultura suitei și a piesei, concentrată cu precădere asupra rotației permanente a lucrului asemănător (prin generalizarea variației continue, extinsă asupra unor secțiuni succesive oricît de mari sau mici), accelerează ritmul acestei renașteri. Îndelungata mișcare contrară pe care o descrie cultura piesei și a salbei de piese în raport cu expansiva cultură a noii sonate nu poate decît să se fărîmițeze pas cu pas, mocnind acum în zone opace. Poziționarea disparată a piesei a putut fi pe alocuri remediată prin cuprinderea ei în clase de piese de aceeași afinitate, sau în clase de piese superpozabile. În astfel de cazuri fericite, piesele participă la cultura ciclului, ciclurile de piese identificîndu-se cu ciclul sonatei, aproximîndu-se la cultura sonatei. Numai astfel poate fi învinsă „scurtimea respirației", caracteristică altădată „stilului mic". Cu atît mai mult, în vectorul „stilului mare", sonata nu trebui să devină altceva decît sonată, oricîte elemente sau trăsături specifice suitei sau piesei ar prelua prin încrucișări omnigene. Ea cîștigă prin concentrarea ciclică a unor entități pereche sau nepereche, luate sub aspect tematic și tectonic, prin extinderea perindărilor caleidoscopice sau subgruparea unor acțiuni dezvoltătoare interconectate, cîștigînd de asemeni și noi tendințe de periodizare a frazelor muzicale preponderent geometric decantate. Dar oricîte transformări și redimensionări ar cunoaște entitățile constitutive, situate și totalizate în arcul formei de ansamblu, ideea sonatei nu are voie să fie contrazisă în esența ei indestructibil organizată. Ca însumare a unor locuri și relații specifice, definite ca funcție și valoare, sonata își regenerează calitățile distinctive.

Concordarea noii culturi a sonatei cu vechea natură a sonatei se face printr-un șir de apariții care accentuează libertatea dimensionării formei, evidențiată cu deosebire prin intercalarea unor forme în forme. Concomitența unor contrarii sporește disponibilitatea marilor părți de felul „stilului mare", „serios", axîndu-se

Scanned with OKEN Scanner

pe dezvoltarea pluriformă a principiului unității în diversitate. În sfera muzicii integral-seriale a anilor 1960—1968, forțele care propulsează desfășurarea formei ca formă de ansamblu lipsesc din ce în ce mai mult, absorbite fiind de micul travaliu, de corelarea dimensiunilor vlăguitoare de energii care, la rîndul lor, înclină spre o totală staticizare a mișcării sonore. În piesă, forma devine in-formă prin sustragerea și suspendarea mișcării. Spațializarea integrală a calităților de sunet conduce în aceste condiții staticizarea la încremenire, în ciuda agitației augmentată în toate registrele construcției dintr-o materie. Piesa total-serială este nevoită să ceară exacerbarea sonorității, a materialelor făcute să răsune, fiindcă însăși problematica compozițională aferentă acestei sfere părea a fi limitată la inventarea unor noi sonorități și metodologii de reprezentare a acestor sonorități disparate, articulate în forme disparate. Rotația permanentă a valorilor întipărite în materialul de bază, respectarea modelului matematic, supraaglomerarea texturilor pînă la cotele unor sonorități globale sau mărunțirea acestor încleștări și densități extreme, toate aceste elemente contribuie în chip paradoxal la staticizarea piesei. Roiul de particole motivice nu creează neapărat și conexiuni funcționale între sonorități și forme, adică acele relații dialectic active în ambele sensuri. Dacă piesa se rezumă de atîtea ori la o „tapetă mișcată în și prin mișcare“ (cum se spunea pe atunci), de vină părea a fi însăși consecvența interioară a muzicii seriale, împinsă pînă la stadiul unei utopii. De aici a decurs o tot mai conștientă distanțare față de orice „parametrizare“ excesivă și practic inutilă, deci părăsirea determinării totale a desfășurării sonore, negarea organizării integral seriale de-a lungul unor faze post-seriale. Nimic mai vag decît epitetul post-serial. Renunțarea la visul determinării integrale nu a făcut decît să arate adîncimile unui abis în formare.

Interimplicările posibile în sfera piesei muzicale contemporane nu pot și nu trebuie nicicum subestimate sau neglijate. Aceasta fiindcă fără îndoială mijloacele seriale s-au dovedit ca reale ajutătoare ale invenției. Adevăratele acte de creație compozițională nu pot fi bănuite aici de o lenevire a inteligenței, de alunecări în conformisme penibile. Supraevalurea posibilităților de corelare a unor calități esențial variate în efect nu anulează însăși ideea unei tendințe constructive, chiar dacă aceasta se pierde pe undeva în van. Maniera riguros unitară a dispunerii în virtutea unui axiom atotordonator definește piesa, chiar și atunci cînd aceasta depășește limitele „stilului mic“, pierzînd orice caracter „grațios“ sau „miniatural“, depășind granițele „incantației“, ale „savantlîculului experimental“ sau „aranjmentului ambiental“. Determinarea u-

Scanned with OKEN Scanner

nor scheme temporale, a unor alcătuiri din structuri sau a unor dispuneri abstracte au tins în fond către coroborarea unor posibilități și disponibilități ale materiei sonore, a unor gestici și imagistici compoziționale care, luate la un loc, au îmbogățit sensibil matricea gîndirii compoziționale. Și în acest resort, teoria aplicată (sau specială) a formelor a lărgit considerabil teoria abstractă (sau generală) a formelor muzicale ce revendică o valabilitate universală. Tendințele post-seriale urmează în acest sens drumuri riemanniene. Criteriul nonrepetabilității elementelor precum și cel al fricțiunii sau asperității sonantice în interiorul conglomeratelor sonore cedează locul unor criterii mai nuanțate, orientate spre etalări preferențiale, spre punctarea unor entități episodice. Lucrurile se ating, se interferează prin diviziune și împrăștiere, favorizînd demersuri de substanțializare tematică a tehnologiilor dominante. Trecînd dincolo de un anume comportament compozițional deliberat agresiv, de jocul bizar al unor „modernisme" insuficient articulate și rămase la stadiul unor clișee rudimentare, mișcarea post-serială a descris în cultura piesei și a mănunchiului de piese o evoluție plină de învățăminte, convergînd în direcția unor deveniri curbilinii mereu periclitate de pierderea dinamicii lăuntrice. Renunțarea totală la predeterminarea sau preordonarea materialului „după parametri" încheie lungul șir al unor ani de trecere marcați de spiritul unui neo-tradiționalism modern. Cultura piesei evidențiază în consecință pe parcursul ultimelor două decenii natura multiplelor interschimbări înlăuntrul unor sisteme de organizare sau de dispunere stabile.

În această concluzie surprindem însiși termenii fundamentali care au caracterizat evoluția sonatei contemporane în înțelesul unei culturi substanțial înnoite în perspectiva marii istorii. Ciclul de mișcări participă la un vital transfer de informații, la filtrarea și asimilarea unei experiențe necesare, a unei vaste experiențe „din afară". Sonata contemporană dobîndește asigurarea faptică a diversității, îndeosebi prin integrarea principiului variației multiple. Formele omofone și cele contrapunctice, oricît de complexe și particulare, se deschid unor îmbinări felurite, efectuate pe o nouă treaptă, integrările de forme în forme (și implicit concomitența unor aspecte) contribuind la noua substanțialitate, la noua elementaritate arhitectonică și stilistică a „ciclului de viață" al sonatei contemporane.

Confirmarea multiformă a arhitectonicii sonatei contemporane nu se face așadar în afara unei comutări din piesă în ciclu. Energia comutărilor este dată de regulă prin acțiunea principiului variației multiple, care antrenează variația melodică și armonică —

Scanned with OKEN Scanner

totalcromatică, modalcromatică sau tonalcromatică cu inserții sau predominanțe diatonice —, ritmică (divizionară), registral-dinamică și timbrală, contrapunctică (pe grupe de particole) și heterofonică (pe nuclee motivice asincronice melodizate). Alternările spontane de planuri reprezintă efecte de consecință, derivate din aceste comutări.

Severitatea transformărilor operate se arată în tipologia noii sonate. Ea participă mai puțin la ceea ce Hindemith numea a fi „goana după senzații, rapida uzură, supraestimarea sonorității și a tuturor laturilor tehnice" (în: Komponist in seiner Zeit. Weiten und Grenzen, pag. 12—13), revedicînd respectarea întocmai a unor legi ale firii care nu suferă refugieri în lumea evenimentelor întîmplătoare. Dacă în decursul anilor cincizeci, preocupat de jocul ciudat al unui ansamblu de factori, Hindemith putea să afirme că „nu numai dușmanii noii deveniri se întreabă încotro ar duce ea", în răstimpul următoarelor două decenii lucrurile au apărut limpezi și de ordinul evidenței. Șocul cel mare al unor mutații, declanșate prin *Mode des valeurs et d'intensités* (1949) de Messiaen, prin *Structures I* (pentru două piane, 1952) și poate și prin *Sonata pentru două piane* (1951) de Goeyvaerts, se amortizează pînă prin 1958, marcînd însă gîndirea muzicală activă în sfera și cultura piesei, dominată de ideea găsirii — sau mai exact a dezvoltării — unei conștiințe muzicale logic organizate. Această deviză a lui Boulez corespunde stadiului în care spațializarea elementelor integral-seriale atingea cote înalte — deși inițiale — ca în *Structures I*, desfășurarea formei în piesă diminuînd pe urmă sub raportul dinamicii propulsoare, deschizînd calea acelor încercări în care piesa își pierde caracterul de operă de artă finită, comportînd mai multe variante de adaptare sau de perfectare, aparținînd în cele din urmă unei grupe de lucrări virtual continuabilă. Punctul critic al preocupărilor legate de preordonarea integral-serială a tuturor parametrilor (și de desfășurarea în consecință a materialului muzical) a constat în dimensiunea timbrului sonor, culoarea sunetului nelăsîndu-se strict încadrată în relații de proporții, implicînd deci participarea momentului improvizatoric, înțeles ca parte a desfășurării muzicale necontrolate. După 1960, practica serială se dizolva oarecum de la sine. De altfel și așa numitele „discipline ale ritmicii" se arătau supuse timpului, adică trecerii. Concordarea fenomenului ritmic cu valorile șirului dodecafonic implica schematizări, dezise prin apariția variației ritmice. Atracția maximă o exercita o tehnologie deschisă tuturor posibilităților, din care nu puteau lipsi soluții politonale și poliritmice. În acest loc se face resimțită influența muzicii lui Bartók, care se arată uneori covîrșitoare. În același timp,

Scanned with OKEN Scanner

rezultatul facerii de muzică din colaje și montaje nu era resimțit ca ceva eclectic, tehnica de colaje demonstrînd o anume dezinvoltură, o anume stăpînire totală a materiei, într-o vreme în care mai toți compozitorii care aveau ceva de spus deveniseră tributari unor legi dodecafonice practic depășite. Limbajul dodecafonic, ca și tehnicile seriale, țineau de „modernismul cotidian". Pe de altă parte se credea că în virtutea materialului indicat, proslăvit în „tendințele" sale, interpreții ar putea toarce firul pe mai departe, depănînd materialul spontan-creativ. În plus, „modernismul uzual" transformase seducția unor ansambluri instrumentale de formulă exceptională, bogate în timbruri solistice și în posibilități de dozare ultrafină, în mecanisme curente și banale. Cultura piesei muzicale era sufocată de dilema dacă artistul alege calea dezintegrării materialului muzical sau, dimpotrivă, calea integrării în acest material. Dar tendințele fundamentale ale timpului, să admitem ale deceniului 1958—1969, nu constau în cele două căi și nicidecum nu se limitau la cultura piesei sau a succesiunii de piese: ele sălășluiau în cultura sonatei.

Transferarea experienței din lumea piesei în cea a ciclului de mișcări unite prin aceeași finalitate care străbate toate părțile strîns intercondiționate, a scos la iveală o seamă de tendințe opuse. Firea sonatei rămăsese străină de pulverizarea substanței melodice, a sistematicii armonice și a celei polifonice, a formei și dramaturgiei muzicale, de pulverizarea conceptului de operă de artă. Firea sonatei refuzase rarefierea densității de informație în fiecare moment principal al desfășurării. Firea sonatei se închisese în fața încercărilor de transformare a discursului muzical în obiect sonor. Firea sonatei revendicase conținutul de frumos artistic încrustat în specificitatea și puritatea elementelor de scriitură, ele semnificînd pe planul valorilor comparabile însuși mesajul pe care îl poartă și comunică opera de artă. Firea sonatei respingea în aceste condiții ștergerea caracterelor de scriitură specifică — simfonică, concertantă, cameral, adecvate apoi unor subgenuri și subforme intens particularizate sub acest aspect —, reprezentanții gîndirii muzicale înțelegînd că ștergerea acestor caractere de scriitură specifică egalează cu un proces de disoluție totală, înlesnind totodată și înfiriparea unei confuzii depline pe planul valorilor. Natura acestor tipuri de caracter reciproc întregitoare a asigurat continuitatea metatipologiei.

Arhitectonica sonatei contemporane poartă memoria acestei deveniri. Semnificînd articularea în întreg a părților unei construcții, arhitectonica cuprinde și precizează totodată dominantele mobile

Scanned with OKEN Scanner

precum și cadențele interioare ale acestui întreg, reverberîndu-le ritmul de formă; ritmul interior al totului se echilibrează în și prin armonia părților care, la rîndul lor, preia ceva din starea piesei, din virtualitățile culturii corespondente, premergătoare poate în unele privințe. În noua fază, piesa și clasa de piese simbolizează forma omogenității, devreme ce sonata semnifică în continuare forma opoziției între contrarii, ciclul de mișcări bazîndu-se pe entitățile motivice ale unei teme, sau ale mai multor (și foarte multor) teme. În cuprinsul acestei evoluții polidirecționale, organizarea strict monotematică a întregului ciclu de mișcări păstrează ceva din legitatea piesei. Pe de altă parte, integrarea tot mai consistentă a tipologiei sonatei (și concertului) preclasice în coordonatele metatipologiei contemporane, aduce după sine evidențierea unor trăsături și ținute care amintesc sau evocă într-un spirit modern fie ceva inspirat de o anume bogăție barocă, fie ceva din afinitatea limpidității renascentiste. Știut fiind faptul că pînă și schemele cele mai particulare reflectă ordinea proprie unor scheme generale, înțelegem mai bine complexitatea interrelațiilor active în ambele direcții, văzînd de asemenea cum și de ce anume raportul dintre „forma muzicală invariabilă" și „formele muzicale variabile" se schimbă cu fiecare stil, metodă, tehnologie compozițională, în ansamblul re-orientărilor artistice. Transferurile de informație compozițională au grăbit luarea unor decizii, de altfel nu tocmai străine de ceva mai vechile opțiuni între „idealul formei" și „idealul stilului". Imperativele voinței de stil, simțitor crescute sub presiunea criticilor de stil, au accentuat limitele unor forme standardizate, lipsite atît de calitățile formelor fixe cît și ale celor libere. In urma acestei regîndiri funcționale, „simfonia" nu se identifică neapărat cu „simfoniile", cum nici „cvartetul" nu se mai recunoaște în oglinda „cvartetelor" scrise. Opera de artă tinde să reprezinte arta sunetelor însăși, încercînd echivalarea cu clasa tuturor sonatelor, adică cu genul sonatei răsfirat în subclase și clase parțiale, cu speciile în diversitatea lor concretă care asimilează sau transformă elemente de informație cristalizate și vehiculate în alte genuri și sisteme. Această conjunctură adesea imponderabilă este caracteriologic definitorie în contextul larg al muzicii contemporane. Evoluția gîndirii muzicale de după anul 1960 armonizează și compartimentează astfel de aglomerări, variat dinamice înlăuntrul unor sfere stilistice aflate în amestec. Concepută și exercitată ca o critică a opțiunilor, critica de stil îmbracă laturi sistematic ordonatoare și estetice. Soluțiile pluriforme țin aici de cele mai multe ori de conturarea unor morfologii compoziționale particulare, de precizarea unor componente morfologice capabile să relie-

Scanned with OKEN Scanner

feze și să elucideze felul în care particolele tematice se generează unele pe altele. Teoria modernă a formelor de bază, a figurilor și formulelor arhetipale insistă aici asupra felului de neconfundat în care aceste valori (elementare) de discurs se constituie și se înșiră ca atare, desfășurîndu-se din sinea lor însăși. Ceea ce se complică necontenit este raportul dintre detaliu și întreg, dintre calitatea facturii compoziționale și formei muzicale de ansamblu, dintre posibilitățile și limitele ciclului de proporții monumentale.

Estetica sonatei contemporane califică teoria formelor muzicale într-un spirit nou. De aici rezultă o deplasare a punctelor de vedere, esențială în muzica ultimelor două decenii. Semnificative în acest sens se arată a fi acele încercări de clasificare și analizare a formelor muzicale care părăsesc spațiul insuficient al specificațiilor convenționale, pentru a se ridica la cotele implicațiilor date prin întorsăturile stilistice descrise de noua muzică. Schimbările stilistice se arată aici practic neîntrerupte, efectuate și epuizate în intervale de timp relativ mici, pe cînd în coordonatele gîndirii, muzicale mai puțin atinse de fanatismul avangardist, de absolutizarea unor îngustări de drumuri care converg către fundături în labirint, opțiunile stilistice comportă incomparabil mai puține meandre, vădind o anume constanță evidențiată timp îndelungat. Nu putem să ne oprim aici asupra discutării unor metode și sisteme conceptual diferite. De altfel mai importante ni se par a fi în acest loc punctele de vedere estetic-apreciative. Aceasta deoarece într-o epocă în care majoritatea tendințelor și curentelor de pretinsă avangardă absolutizează modernitatea prin relativizarea și diminuarea fortuită a tendințelor și mișcărilor contrare sau noncorespondente, este greu să se clarifice pricina atîtor confuzii gratuite, după care mai toate formele pretins noi de ordinul piesei de proporții diferite, definite în fel și chip, constituie în fapt variante și specializări ale unor configurații tipice, artistic elocvente pe planul existenței. Mișcarea și transformarea succesivă a criteriilor de valoare pe firul evenimentelor accentuează faptul că forma unei muzici complet elaborată și în sine desăvîrșită este egală cu totalitatea relațiilor generate, legate și obiectivate de acțiunea sunetelor reunite în arhitectonica ei de ansamblu. Forma este lumea relațiilor create și împlinite în lumea sunetelor constitutive. Aceste două definiții se potrivesc deopotrivă unor mulțimi de compoziții omogene și neomogene, angajînd din plin și resorturile inventivității compoziționale.

Dacă gîndirea despre muzică se arată dominată de nebănuitele lărgiri ale materialului precum și de implicațiile punerilor de problemă reieșite din cercetarea acestor lărgiri însoțite de noi deschi-

Scanned with OKEN Scanner

deri de domenii, de impresia inevitabilității unor noi sistematizări, gîndirea muzicală insistă în schimb asupra calității și naturii interrelațiilor stabilite și întrețesute între elementele discursului muzical, între poziționarea și funcționalitatea formativă a entităților tematice desfășurate în discurs. Necontenitele lărgiri ale materialului, observate pe de o parte cu o insistență care face să pălească orice sprijinire pe modele anterioare, provoacă pe de altă parte închegarea unor noi viziuni asupra unor zone spațial și temporal delimitate, grație cărora însăși opera de artă muzicală — contemplată în contextul timpului ei — apare ca material istoric. În perspectiva deschisă de acest material istoric reprezentat prin creații de referință majoră, mișcarea pluriformă a gîndirii muzicale modelează noi sisteme de sonate, întruchipate în noi sisteme de simfonii, de concerte și de cvartete. Organogeneza sonatei contemporane cuprinde aceste orizonturi, traiectorii și tradiții formative. Mai presus de variabilitatea locurilor și relațiilor apare înlăuntrul unor unități de timp și de spațiu sonor (supuse mișcării și transformării) dubla raportare a elementelor de discurs muzical, anume raportarea la parte și întreg. Gîndirea muzicală recurge așadar la cercetarea prioritar topologică a compozițiilor durate, apreciind locul și relația în care se află distribuite valorile lucrate și artistic perfectate. Prin punerea semnului egalității între material istoric și operă de artă, deci între concepte deosebite pînă nu de mult dar intens relativizate ambele ca urmare a schimbărilor și întorsăturilor produse în spectrele stilistice ale muzicii contemporane, se netezește calea unei înțelegeri mai cuprinzătoare. Aceasta constă în noua concordanță a ideii de sonată cu varietatea ipostazelor pe care le îmbracă. Important este aici nu ceea ce arată a fi incidental și asociativ, ci ceea ce este legic și fundamental. Și așa cum valoarea operei de artă se exteriorizează din sinea ei însăși, tot astfel infinitatea corelațiilor posibile între ordinea și sensul artistic al discursului muzical de natura sonatei specifică magnificența formei de ansamblu, care nu tinde să despartă unitul ci tinde să îmbrățișeze și să unească despărțitul, evidențiind pretutindeni acele nuclee tematice care fac sistematic trimitere la concluzia finală a ciclului de sonată, la finalul care rezolvă și încheie discursul în întregul lui organic unitar. Binomul conținut și configurație (Gehalt und Gestalt) se ridică din sfera speculației estetice în cea a activității de creație. Această deplasare a punctelor de sprijin declanșează numeroase efecte de consecință. Teoria muzicii, văzută ca fundament modern al esteticii muzicale, se apropie de filosofia stilului care, la rîndul ei, se împlinește în filosofia valorii. Raportul dialectic de complementaritate care definește firea so-

Scanned with OKEN Scanner

natei contemporane ca unitatea generalului și a necesarului contribuie astfel la spulberarea acelor judecăți de valoare care rămîn la orizontul practicii deopotrivă vagi și polivalente, adică prea labile într-un anume timp și în anume situații în care spiritele devotate sonatei își propun transfigurarea calităților și valorilor stilistice în ethos. Într-o epocă supraordonatoare marcată de repetate înscrieri în clasic și în romantic, pe care a numim Modernitatea sau Exploralismul polidirecțional al secolului al XX-lea, în cuprinsul căreia discrepanța între vocația clasică și romantică a ideii de sonată se concretizează în atîtea feluri, primează pînă la urmă caracterul sistemelor compoziționale unitare, expresie dinamică a unui cosmos deschis ordinei artistice.

În perspectiva acestor notații preliminare se conturează în ansamblul inelelor de evoluție următoarea situație, rezultată prin aplicarea unor criterii de selecție mai severe:

1960, I: *Cvartetul de coarde nr. 7, opus 108* și *Cvartetul de coarde nr. 8, opus 110* (Largo; Allegro molto; Allegretto; Largo) de Dmitri Șostakovici; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Riccardo Malipiero; *Sonatina pentru pian* de Tudor Ciortea; *Sonata pentru pian* de Jean Françaix; *Concertul pentru pian și orchestră* de Alfred Schnittke; *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Pascal Bentoiu; *Concertul pentru orchestră* de Zeno Vancea; *Sinfonietta* de Günter Kochan; *Sinfonia piccolo* — pentru flaut, oboi, clarinet și orchestră de coarde — de Günter Bialas; *Simfonia a daua* de William Walton; *Simfonia a treia, opus 36* de Peter Racine Fricker.

II: *Nonetul pentru instrumente de coarde* de Aaron Copland; *Concertul pentru flaut ș iorchestră* de Goffredo Petrassi; *Concertul pentru pian și orchestră* de Liviu Glodeanu; *Concertul pentru coarde* de Istvan Lang; *Omagiu lui Enescu* — pentru patru grupuri de violine — de Theodor Grigoriu; *Concertul pentru orchestră* de Doru Popovici; *Simfonia de cameră nr. 1* — pentru violină și orchestră mică — de Rudolf Kelterborn; *Sinfonia variata* de Marcel Mihalovici: *Simfonia a șaptea* de Walter Piston.

III. *Sonata pentru violoncel solo* de Bernd Alois Zimmermann; *Sonata pentru pian și instrumente de percuție* de Siegfried Matthus; *Cvartetul de coarde nr. XII, opus 90* — în sferturi de ton — de Alois Haba; *Cvartetul de coarde* de Krzystof Penderecki; *Concerto per quatro* — pentru harpă, cembalo, ghitară, pian și orchestră de cameră — de Wlodzimiersz Kotonski; *Simfonia de cameră, opus 55* de René Leibowitz.

Dintre lucrările care par să depășească pentru moment limitele exterioare ale celui de al treilea inel de evoluție (deschizînd un

Scanned with OKEN Scanner

fel de perspective plurifocale cu variate trimiteri într-un spațiu triinelar în mișcare neuniformă, în avansarea căruia se modifică necontenit însuși locul, cîmpul de viziune și capacitatea de cuprindere ale celui care observă devenirea lucrurilor), ar mai fi de amintit piesele (în suită sau disparate): *Chronochromie* de Olivier Messiaen; *Carré* — pentru patru orchestre și patru coruri de cameră — de Karlheinz Stockhausen; *Anaklasis* — pentru 42 de instrumente de coarde și grupuri de percuție — de Krzystof Penderecki; *Apparitions* de György Ligeti; *Tempi concertati* — pentru flaut, violină, două piane și patru grupuri orchestrale — de Luciano Berio; *Jeux d'été* — pentru trei grupuri orchestrale — de Karel Goeyvaerts; *Topofonica* — pentru 40 instrumente — de Boguslaw Schäffer.

1961, I: *Simfonia în Do major* de Zoltán Kodály; *Simfonia a douăsprezecea* de Darius Milhaud; *Concertul pentru clarinet și orchestră de cameră* de Günter Bialas; *Sonata pentru violoncel și pian, opus 65* de Benjamin Britten; *Sonata pentru pian* de Aram Haciaturian; *Sonatina pentru pian, opus 44* de Mihail Jora.

II: *Simfonia pentru coarde* de André Jolivet; *Simfonia întîi* de Fritz Geissler; *Concertul pentru cembalo, pian și două orchestre de cameră* de Elliott Carter; *Cvartetul de coarde nr. XIII, opus 92* de Alois Haba; *Sonata pentru violă și violoncel* de Ferenc Farkas; *Sonata pentru pian* de Dan Constantinescu; *Sonata a patra pentru violină și pian* de Henk Badings.

III: . . . ? Enumerarea se menține aici într-o rezervă multiplu motivată, accentuată prin instituirea unui moment de suspensie în care întîrzie să apară în acest inel sonate propriu zise, situație adîncită și prin faptul că sonatele aparținînd celui de al doilea inel descriu parcă o mișcare de virare spre primul inel de evoluție. Atingerea acestui punct critic la nivelul tuturor inelelor se explică de asemenea și prin plafonarea tehnicilor integral-seriale sau parțial-seriale de motivație dodecafonică, apoi prin revirimentul pe care îl cunoaște succesiunea de piese de natură polistrofică în alcătuiri polimorfe, ceea ce implică pluriplane puneri în relație a factorilor formativi.

În aceste condiții de excepție, care se aseamănă cu instituirea unei opriri în loc pe muchia unor clipe deschise întoarcerii, putem indica o seamă de compoziții în genul piesei libere care, depășind virtual țărmurile celui de al treilea inel, se răsfrîng totuși asupra mijlocului acestuia, confirmîndu-i tendințele instabile. În acest sens putem alege spre exemplificare: *Polymorphia* — pentru 48 de instrumente de coarde — de Krzystof Penderecki; *Atmosphères* de

György Ligeti; *Serenata IV* — pentru 20 instrumente și bandă magnetică — de Bruno Maderna; *Heterophonie* — pentru orchestră de instrumente soliste — de Mauricio Kagel; *Available Forms I* — pentru 18 instrumentiști — de Earle Brown; *Structures II* — pentru două piane — de Pierre Boulez.

Cuprinderea în retrospectivă subliniază întocmai jocul valorilor care permite surprinderea în germene a modificărilor structurale ivite în resorturile formei muzicale, ale facturii compoziționale severe sau libere. Putem conveni în acest loc asupra faptului că purtătoare de semnificații rămîn acele soluții care poartă în ele coeficienții de probabilitate ai unei eficiențe practice tipologic întrdituită, ai unei necesități stilistice caracterologic definită. Perpetuările în van par să se suspende singure. Erorile de calcul nu mai pot fi nici ascunse nici înfrumusețate, convertite în calitate. Noua muzică își mărturisește criza de sistem, recunoscînd carențele unor demersuri. Recuzitele nu pot înșela, fiindcă înșiși exponenții avangardei ajung la cu totul alte explicații legate de aceleași paradoxuri, teoretic mai de mult parafate.

Patru trăsături au fost predominante în noua fizionomie a sonatei, constînd în: convertirea dodecafoniei melodice în graiuri cromatice principial neconvenționale; redimensionarea limbajelor modale organice, investite cu valori tonal-cromatice moderne; lansarea sistemelor modale sintetice, bazate pe proporționarea structurilor sonore, cu implicații asupra organizării tuturor formelor constitutive de discurs; respingerea sau eliminarea elementelor aleatoare la nivelul arhitectonicii integral controlate. Neomodalismul european, de coloratură tonal-cromatică și modalismul contemporan, dotat cu evidente însușiri și deschideri universale, putînd fi înțeles sub unele aspecte și aplicații concrete ca o nouă formă de înfățișare a serialismului modern, conferă discursului muzical noi modalități de manifestare, punînd în special în evidența o maleabilitate caracteristică, un nou tip de fluență a mișcării sonore în genul recitării libere apropiată prozei. În această fază a evoluției, piesa și succesiunea de piese se îndreaptă adesea spre un fel de supraproducții compoziționale, biciuite de ritmul de formă al unui prezumptiv progres continuu care se lovește de nerecunoașterea acestei ipoteze, ceea ce face ca valul confuziilor să sporească nu numai în rîndul pretinșilor păstrători de tradiții. Improvizația parasistematică și abstracționismul de tentă constructivistă reprezintă poate aspirații care țin de idealul perfectibilității travaliului, nereușind însă să treacă dincolo de imponderabilitatea unor tipuri de limbaje, elocvente prin dispunerea lor în formă dar nu și în postura unor elemente de discurs muzical substanțial semnificativ. În ace-

Scanned with OKEN Scanner

lași timp, „forma în variațiuni“ cîștigă întrecerea în întîietate cu principiul sonatei. Dispersarea omnigenă a principiului variației continue este în consecință principala cauză pentru eclipsarea sonatei înlăuntrul celui de al treilea inel de evoluție, precum și a tendinței de reînscrierea ei din cel de al doilea inel în primul. Accentuarea principiului filiației melodice și a mișcării neîntrerupte, supralicitarea formelor mobile în detrimentul celor fixe sau a tendințelor omnifuncționale în dauna particularizant-contrastantelor diferențieri expresive a substanței motivice, toate acestea pun sub semnul întrebării însăși existența proceselor tematice, a formelor intens dezvoltătoare la scara întregului ciclu de mișcări. În acest imens focar al prefacerilor, sonata este chemată să-și dovedească elasticitatea și multiplicitatea artistică a accepțiunilor definitorii, să cadreze pe deplin cu ideea ei însăși. Întorsătura mai înainte amintită condiționează efectuarea unor sinteze integratoare, admiterea unor preluări pe alocuri insignifiant de mici și stabilirea unui nou etalon de măsură. Interpenetrarea variațională a mai tuturor formelor, speciilor și genurilor instrumentale nu este străină de o distorsionantă neutralizare a acestora. Multiplicarea muzicilor conformiste, eteroclite, facile prin pedalarea în cîmpul unei accesibilități imediate, prin vehicularea ostentativă a unor idioame știute, constituie un semn al unei penurii de idei. Pe de altă parte tinde să culmineze o nouă tendință de înscriere în romantic, prin forța unui curent de revenire de motivație expresionistă, opus lirismului auster care evocă acum dorul impresionismului paratemporal, țintă și refugiu pînă la urmă a tuturor experimentelor în stil sau mai degrabă în manieră retro. Nu este mai puțin adevărat faptul că pînă prin anul 1961, mirajul muzicii electronice era pe trecute, lăsînd în urmă un aer de reticență, de perplexitate, poate și de reprobare datorită evidențierii unor limite prea imediate. Studiile electronice au mărit mersul în gol iscat în genul piesei instrumentale, accentuînd statica și monotonia unor desfășurări sonore pre-calculate și integral obiectivate pe calea unor tehnologii sofisticate. Și tocmai aceste tehnologii puteau să se disturbe reciproc, contrar așteptărilor. Legarea în cupolă a tehnicilor de ultimă oră înlesnea practic reiterarea unor clișee, resuscitînd memoria experienței romantice în toată puterea ei. Prin urmare, orice „discurs muzical“, orice „formă articulată“, se putea (din nou) reduce la o „desfășurare variațională“ în „gen dezvoltător“ (durchführungsartig), orice „proiectare în formă“ asemuindu-se cu o „formă în creștere“ (Wuchsform), deschisă în principiu, întregibilă teoretic în clase de compoziții apte de a cuprinde pînă și valorile contrastant-disparate.

Scanned with OKEN Scanner

Dar factorul poate cel mai important constă în ascendentul timbrului sonor asupra tuturor calităţilor muzicale. Ca dimensiune supremă şi totalizantă, culoarea fonică îşi subsumează virtual articulaţia melodică, armonică, ritmică, contrapunctică, densitatea sonanţei şi chiar sonanţa globală, cu toate implicatele ei cinetice şi potenţiale. Universul zgomotelor muzicalizabile se inserează tot în dimensiunea timbrului. Piesa cu predominanţe coloristice ajunge prin anii 1960—1962 să atingă acel stadiu al unei dezvoltări critice, în care apar în toată claritatea lor acele limite obiective dincolo de care nu se mai deschide jocul unor posibilităţi noi. Părăsirea corelării seriale a parametrilor conduce la implozia criteriilor aferente. Fragmentarea organicităţii aţintite favorizează în schimb tratarea punctualistă a unor particole de materie. Condiţia piesei se fundamentează astfel pe valoarea în sine a microentităţii formale ireductibile, ceea ce pe de altă parte asigură structurii numită formă existenţa ei în sine şi pentru sine. Situaţia creată contravine evident cerinţelor ciclului de mişcări, contracarînd atributele conceptului de sonată. Acesta este cercul vicios care nu a putut fi depăşit, deoarece deosebirile calitative, generatoare de distorsiuni suplimentare cu efecte de consecinţă pe plan estetic, au pus mereu în evidenţă imposibilitatea substituirii totale a celor patru tipuri de caractere ale ciclului de sonată. Oricît de incifrată în explorarea formelor de canon, a imitaţiilor canonice severe sau libere şi multiplu variate, piesa nu stăruie în direcţia reprezentării integrale a acestor tipuri de caracter. Semnele de noncorespondenţă se află întipărite aici în natura gramaticilor absolutizate în genul piesei, precum şi în predicatele acestor tipuri de caracter vital necesare în tot genul sonatei.

Consensul relativ al demersurilor poate fi aflat prin reamintirea drumului parcurs. Soluţiile atipice, adică acele soluţii insolite care nu încearcă neapărat negarea apriorică a ciclului de sonată de natură tradiţională, încep să se afirme în muzica mai nouă odată cu *Turangalila — Symphonie* — pour piano principal et grand orchestre — de Messiaen. Premisa majoră a soluţiei atipice rezidă în acest caz în posibilitatea corelării şi valorificării pluridimensionale a entităţilor modale cuprinse în anumite şiruri sau grupuri de sunete, prin intermediul cuantificării acestora. Premisa minoră pare a reieşi din experienţa muzicii vocale isoritmice a secolului al patrusprezecelea, simbolizînd deci fenomene petrecute în *Ars Nova*. Concluzia actualizează aspecte ale muzicii heterometrice, bazate pe tehnica conducerii şi îmbinării de voci evoluînd în durate modal-proporţionate *(color)*, precum şi pe modele ritmice fixate sau variat

Scanned with OKEN Scanner

repetabile (talea). Momentele totului se împart după *color* și *talea*, dominînd statica ritmului de formă care participă de astă dată la monumental, la incomensurabil, deși mișcarea măruntă întretaie uniformizarea parcă inevitabilă. Tăria mișcării de idei se lasă înlocuită de somptuozitatea stării de spirit, care nu se refuză jocului efemer, reușind în schimb să îndepărteze angoasa. Atmosfera incantatorie, din ce în ce mai proprie piesei și suitei în piese disparate sau dimpotrivă încolțite una din alta, domină resortul mesajului artistic. În consecință predomină cinci aspecte convergente, și anume: arta repetării identicului și a nuanțării sale structurale; tehnica circumscrierii și ornării nucleelor melodice prin procedee izomelice împletite cu procedee izoritmice; caracterul ezoteric al muzicii (nu totdeauna) sever organizate; circulația epuizantă a unor constante modale; staticitatea sau aparența amorfă a mișcării însăși. Senzația informului înlăuntrul formei muzicale organizate derivă din repetarea receptiv-incontrolabilă a identicului sau similarului. În mijlocul unor astfel de probleme se ridică mult observata *Turangalila-Symphonie* (1948).

Messiaen proiectează această simfonie sub forma unei suite de tablouri, dată prin expansiunea și acțiunea intercondiționată a celor patru teme principale și conducătoare care străbat devenirea simfonică, simfonia-suită fiind articulată din zece secțiuni. O singură secțiune din zece, anume a opta, comportă o amplă și intensă dezvoltare, afectînd în schimb în principiu întreaga substanță tematică. Această singulară dezvoltare interioară conferă suitei un anume caracter de poem, de piesă monumentală în cînturi ciclice și cu reveniri periodice. În rest, dramaturgia simfonică se limitează la desfășurări subliniat expozitive, la extinderea unei rotiri în formă de melc, făcută să gradeze evoluții sonore necontenit lirice și neconflictuale în esență. Dar tocmai această amplificare static expozitivă, dominată de prelungi planări melodice de o excepțională putere de seducție coloristică, de o puritate a visării și a împlinirii în iubire fără seamăn, asigură succesiunii de ipostaze ale expresiei acea forță de reprezentare în formă care determină finalmente sudarea secțiunilor într-un tot, într-un labirint săpat într-o piesă gradată printr-un alt sentiment al timpului, al timpului subiectiv dilatat.

Trecînd prin piesa *Puncte pentru orchestră* (1952) de Stockhausen, întemeiată pe fenomene sonore izolate și felurit supuse tehnicii combinatorii, și prin piesa *Ornament pentru orchestră* (1952—1953) de Blacher, ale cărei mișcări interioare se profilează prin jocul unor intervale conducătoare (de pildă nona și cvinta) precum și prin compararea în oglindă a structurilor metrice variabile (supuse unor

Scanned with OKEN Scanner

progresii fie convergente fie divergente), se precizează datele fundamentale ale formei caleidoscopice. O rezultantă a urmăririi acestui drum este compoziţia *Gruppen für 3 Orchester* (finită ca partitură în 1957) de Stockhausen, în care alternarea, izolarea, contopirea şi rotirea mişcării sonore configurează elementele unei regii orchestrale multiplane, deduse în bună parte din natura proceselor electronice. Compozitorul lucrează cu structuri temporale, coloristice şi spaţiale, urmărind o sinteză între muzica orchestrală, camerală şi solistică, într-un tot în care nu există părţi: 109 instrumentişti formează trei grupuri orchestrale (similar alcătuite din punct de vedere timbral), separat amplasate în spaţiul scenei. În cîntul celor trei grupuri orchestrale se suprapun mai multe straturi temporale cu tempouri diferite. Conceptul muzicii instrumentale spaţializate cuprinde dispoziţia sonanţei, direcţia propagării sunetului şi mişcarea variată a masei fonice.

Pe de altă parte, complicarea valorilor de limbaj ajunsese în genul piesei la pragul iraţionalului şi al nestăpînirii. Mari dificultăţi erau generate de diferenţierea valorilor ritmice — în actul interpretării ca şi în cel al receptării —, a duratelor mici şi foarte mici. Amintim că în *Mode des valeurs et d'intensités* (1949), Messiaen prevăzuse un mod de 36 înălţimi, de 24 durate, 12 feluri de atac şi cu şapte valori dinamice, înălţimile fiind divizate în trei secţiuni integral cromatice, corespunzătoare registrului grav, mediu şi acut al claviaturii pianului. În consecinţă, atît durata, cît şi intensitatea şi felul atacului sînt condiţionate în funcţie de poziţia sunetului. Astfel, în privinţa ordonării seriale, este împlinită (aproape) condiţia maximală. În *Structures pour deux pianos* (1952), Boulez prevăzuse un şir de 12 sunete, căruia îi corespund 12 durate, 12 grade de intensitate şi 10 moduri de atac. Şi dacă aici varierea duratelor — gradate de la una la douăsprezece şaisprezecimi — mai este sesizabilă pe undeva, apoi distingerea netă a celor douăsprezece trepte de intensitate devine utopică. În *Poésie pour pouvoir* (1958) pentru recitator, trei orchestre şi bandă magnetică, Boulez realizează forma serială de mari proporţii. Masele sonore (tratate electronic) evoluează pe principiul opoziţiei sau al întrepătrunderii, de unde derivă o permanentă schimbare şi redimensionare a devenirii. În această veşnică rotire, unde cercurile rămîn mereu deschise, funcţiunea textului poetic (de Henri Michaux) este esenţial muzicală, cuvîntul pierzîndu-şi semnificaţia iniţială, prefăcîndu-se în fenomene melismatic explorate. În fine, în *Chronochromie* (1960), Messiaen realizează prototipul contemporan al piesei mari în forme polistrofice, articulată din şapte mişcări simetrice: I. Introduction; II. Strophe I; III. Antistrophe I; IV. Strophe II; V. Antistrophe II; VI. Épôde;

Scanned with OKEN Scanner

VII. Coda. În această compoziţie concepută pentru orchestră simfonică amplificată, strofic dimensionată prin referire la dramaturgia corului antic şi axată pe criteriul repetiţiei variate, introducerea şi încheierea îşi corespund, în virtutea principiului ciclic. Materialul temporal sau ritmic constă în 32 durate diferite, folosite în genul permutaţiei simetrice. Mixtura înălţimilor şi timbrurilor sonore contribuie la sublinierea şi colorarea duratelor ritmice. Astfel, culoarea clarifică diviziunile timpului. Messiean propune în *Strofa I* permutarea datelor în trei planuri suprapuse, prin intermediul unui contrapunct melodic asigurat de instrumente de suflat din lemn, contrapunctat de timbruri metalice (gonguri, clopote), precum şi de traseele coloristice ale celor 22 de instrumente de coarde soliste. Pe de altă parte, *Carré* (1960) de Stockhausen rezultă din premisa imaginării pluristratificate a categoriilor temporale, a evenimentelor sincrone şi multiforme, variate ca atare prin compunerea sunetului singular care se recolorează continuu, sau a unor organisme sonore înzestrate cu mulţimi de sunete în mişcare sau în distribuţii statice. Îndreptăţirea egală a unor organisme sau mulţimi sonore superior organizate şi deschise formării unor grupe caracteristice este unul din temeiurile compoziţiei, concepută în perspectiva formei cu momente izolate sau interdepenedente. Contopirea integrală a elementelor componente în suprafeţele statice ale piesei se realizează în *Atmosphères* de Ligeti. Individualitatea figurii muzicale de orice ordin, melodic, armonic sau ritmic se suspendă ca atare. Momentele întregului — compoziţia este formată din 22 de secţiuni — nu se cer articulate, trecerile fiind line şi fără de întreruperi. Forma nu cunoaşte evenimente ci numai stări, ea constă într-un spaţiu muzical imaginar, nepopulat, iar culorile sonanţei (sintetizînd totalitatea vibraţiilor în intensităţi şi densităţi schimbătoare) se constituie în purtătorii formei care, neîmpovăraţi şi desprinşi de configuraţii tipologic funcţionale în sensul unei desfăşurări discursiv-muzicale. se prefac în valori independente, dotate cu semnificaţii proprii. Colorismul structural, prevestit de Schönberg în piesa „Farben“ din *Opus 16,* este astfel dus la consecinţe ultime. Eliminînd participarea componentelor uzuale, formative în ideea arhitectonicii muzicale — motivul sau intervalul tematic, ritmul sau metrul individualizant, structurarea dezvoltătoare a devenirii şi travaliului tradiţional în general — Ligeti absolutizează dimensiunea culorii care absoarbe implicit elementele dinamicii şi agogicei individuale în colectivitatea „compoziţiei sonanţei“ — *Klangkomposition.* Mişcarea sonanţei îmbracă aşadar în acest stadiu sensul unor trope, al unor formule de sine stătătoare. Pendulările fac frumuseţea jocului. Noua mecanică a culorii revendică severitatea scriiturii, „com-

Scanned with OKEN Scanner

punerea sonanței“ inserîndu-se peste tot în bătaia firelor urzite, pentru a se impune ca un stil de artă, apt să transforme piesa în operă, să-i asigure rangul de operă de felul stilului mare care participă la sublim, lăsînd în urmă măruntul aferent stilului mic. Raționamentul se arată a fi prin urmare foarte tradițional. În largul suprafețelor din *Atmosphères* se modifică doar starea sonanței, adică densitatea și intensitatea ei. O coloană, înaltă de cinci octave, este cutremurată, pulverizîndu-se în direcții opuse, născînd o altă stare, și ea în prefacere necesară prin forța mișcărilor mărunte și cumulative. Un canon cu 56 de voci împletite se comprimă treptat pînă la starea a două intervale de secundă. Efectele timbrale, generate de compartimentele specifice ale orchestrei simfonice, se întrepătrund în mixaje felurite, tinzînd către predominante vremelnice. Țesătura sonoră, împletită din voci despersonalizate la rîndul ei formativă de sonanță, urmărește sensuri adiționale sau diminuante, continuu, la scara întregului, partitura necesitînd 87 de sisteme distincte. Momentele acestui întreg nu mai există pentru sine sau în sine, ele nu tind să reliefeze o semnificație precizată prin felul lor de a fi, aparținînd doar unui spațiu general, unor suprafețe sau benzi ale acestuia, în care se intensifică și se opacizează o sumă de stări coloristic absolutizate.

Am reluat această descriere intens variată în încercări de formulă, pentru a sesiza mai bine și în afara oricărui dubiu natura unor asociații de idei, active pe planul con-formării formei de ansamblu de specificitatea piesei muzicale. Piesa își atinge apogeul ei într-o clipă a istoriei în care sonata se îndreaptă spre un nou zenit. Pe acest fond se disting modelele de stil ale piesei, ajunse la grade de tehnicitate poate necunoscute înainte, la cote de perfecțiune ce ademenesc prea ușor la copii de stil, semănînd apoi derută. Avansările preconizate de aici înainte riscă să eșueze în întoarceri, în retrageri justificate printr-o pluralitate de supoziții auspra unei pluralități de soluții. Cuceririle reale ale piesei trec asupra ciclului, asupra sonatei în ascensiune. În această viziune am vorbit în legătură cu ritmul de dezvoltare atins de creația simfonică universală la nivelul anului 1961 de existența unui punct critic. Am asemuit situația cu un pendul uriaș care, ajuns la extremitatea cursei sale, pare să-și înfrîneze viteza în punctul de întoarcere, oprind timpul în loc, suspendînd energiile. Marile simplificări care decurg de aici au cuprins morfogeneza muzicală, modelarea „gîndurilor muzicale“ liberate de rigorile unui posibil dar inoperant „metacifraj armonic“ învederat de Schönberg. Perpetuarea unui astfel de metacifraj, în fromule stocastice, nu rezolvă problemele legate de tendințele materialului sonor, de încărcătura istorică și

Scanned with OKEN Scanner

artistică pe care le poartă. Mișcarea de înnoire și reformulare lărgită a teoriei muzicale, întreprinsă din unghiul de pornire al teoriei compoziției aplicată la cultura sonatei contemporane, nu putea fi mărginită și oprită în jurul anului 1960 la explorarea și codificarea configurațiilor armonice oricît de complexe, sistematice sau incidentale odată cu amplificarea procedeelor probabilistice și aleatorice, trebuind dimpotrivă să urmărească variate deschideri ciclic crescînde. Una din aceste deschideri, pusă în perspectivă la începutul anilor cincizeci și finită în consecință, o constituie cercetarea și descrierea particularelor dimensiuni modale, implicînd moduri și proporții, observații asupra caracterelor sonatei, specificînd elementele de gîndire și de arhitectonică muzicală legate de structuri sonore și aspectele lor armonice, de teoria coralurilor integral cromatice precum și de sistemul modurilor integral cromatice. Atributele sesizante ale gîndirii muzicale teoretice de finalitate practică, compozițională în spiritul sonatei, atrag atenția asupra multisemnificației agregatelor acordice, asupra compactizării construcției armonice. Discursul muzical de mare anvergură, desfășurat în cicluri de mișcări monumentale, poate evita astfel pericolul pe care îl incumbă disecarea amănuntului și repetarea lui obsesivă, atît de stînjenitoare în resorturile piesei postseriale, în care disparitatea și discontinuitatea evenimentelor tematice se întîlnesc cu disoluția formei, devenită circumstanțială și supusă întîmplării. Expansiunea metatipologiei de genuri, specii și forme muzicale fundamentată pe ideea sonatei resuscită explorarea unor calități speciale care confirmă firea sonatei în ordinea ei contemporană, prin intermediul unor opere de artă înzestrate cu sentimentul unei modernități în continuă înaintare clasicizantă. Mișcările depănate în ansamblul inelelor de evoluție au pus prin urmare în evidență faptul că exploralismul polidirecțional al veacului nu putea să conducă numai la căutări fără capăt, nici la mișcări de pulverizare a totului, și nici la ieșiri în afara oricărui sistem cunoscut. Funcția cognitivă a contemplației estetice a atras și ea atenția asupra unor judecăți inexacte, scoțînd gîndirea compozițională de sub incidența unui estetism încifrat tehnicist. Expresia muzicalității contemporane și vocația artei sunetelor, puse să afle media justă între țărmurile insolite ale sentimentului și intelectului, au marcat acest moment critic.

Arta sonatei contemporane prosperă în condițiile existenței unor contrarii în aparență ineluctabile. Intrînd în opoziție cu tot ceea ce se află în afara ei, metatipologia sonatei nu zăgăzuiește nicidecum bogatul și atît de edificatorul flux al informației artistice și tehnologice. Sonata reclamă o nouă substanțialitate a gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dirilor muzicale, o nouă pregnanță a tipurilor și dominantelor de caracter, simplificări constructive care să o ferească de intrări în amestec, de stridențe virulent și conjunctual subliniate. Simplificările urmăresc în fapt accentuarea marilor linii de forță, a imediateței în planul expresiei, actualizarea unor laturi care țin de intriga piesei, de problematica discursului muzical, de dramaturgia sonoră. Mișcările principale corespunzătoare formei de sonată primesc afluxul unor secțiuni tematice expozitive, în cuprinsul cărora tema a doua sau tema a treia întrece în importanță tot restul; în același cadru elementele de punte sau cele conclusive pot deține funcții de temă, astfel încît analiza poate să accepte pe alocuri doar constante circumstanțiale. Îndeosebi înlăuntrul unor expoziții amplificatoare sau al unor dezvoltări variaționale, întregul calvar al distingerii entităților de referință se mărește considerabil. Noile segmente tematice nu se lasă apreciate numai ca valori colaterale, însumate în trăsăturile supraordonatoare ale caracterului artistic, ci se cer recunoscute ca valori conducătoare, reprezentate ca atare în ansamblul formei construite. Sonata ilustrează prin această nouă înclinație tocmai arta aprofundării caracterului. Această reordonare se petrece oarecum în afara unor presiuni sau cerințe metodologice, dar în consensul unei realități artistice în care marile sisteme romantice de esență clasică și supremele soluții de acest spirit, învederate în impresionante opere de autor, se impun unei înțelegeri superioare, filosofic decantate. Prețuirea în deplină cunoștință de cauză a sonatelor simfonice durate de pildă de un Bruckner nu împietează autonomia sonatei contemporane, le fel cum pătrunderea și înțelegerea vastei literaturi moderne, acumulată de-a lungul celor șase decenii ale secolului în curs, nu întunecă orizontul ci îl luminează. Noua sonată se face înțeleasă în frumusețea ei proprie.

În sensul jaloanelor schițate vom fixa acum compozițiile chemate să ilustreze mișcările desfășurate în interiorul inelelor de evoluție. Tabloul va cuprinde următoarele repere:

1962, I: *Simfonia a treisprezecea, în re minor, opus 113* — pentru bas, cor bărbătesc și orchestră — de Dmitri Șostakovici; *Simfonia a opta* de Karl Amadeus Hartmann; *Simfonia a patra pentru coarde, opus 73 c* de Vagn Holmboe; *Concertul pentru orchestră* de Grazyna Bacewicz; *Concertul pentru orchestră de coarde* de Jürg Baur; *Cvartetul pentru flaut, oboi, violoncel și harpă* de Henry Cowell; *Sonata pentru trei violoncele,* opus 57 de Johann Nepomuk David; *Trio*-ul *cu pian* de Alan Rawsthorne; *Sonata pentru violoncel și pian,* opus 71 de Dmitri Kabalevski; *Sonata*

pentru violină și violă de Marcel Poot; *Cvartetul de coarde* de Gyula David.

II: *Simfonia a cincea* de Hans Werner Henze; *Simfonia a opta* de William Howard Schuman; *Simfonia a patra, opus 38* de Humphrey Searle; *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru; *Concertul nr. 1 pentru violoncel și orchestră* de André Jolivet; *Concertul pentru pian și orchestră* de Günter Bialas; *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Rudolf Kelterborn; *Concertino pentru oboi și orchestră de cameră* de Conrad Beck, precum și *Cvartetul de coarde nr. 5* de același autor; *Quintetto per fiatti* de Attila Bozay; *Sonata pentru pian și violină, opus 14* de Pascal Bentoiu; *Sonata pentru clarinet și pian* de Tudor Ciortea; *Sonata pentru violoncel și pian, opus 35* de Hans Erich Apostel; *Sonata pentru clarinet și pian* de Octavian Nemescu; *Sonata pentru violină și pian* de Günter Kochan.

III: *Simfonia de cameră, opus 139* de Niels Viggo Bentzon; *Simfonia de cameră* de Joonas Kokkonen; *Simfonia de cameră* și *Sonata pentru violoncel solo* de Anatol Vieru; *Nonetul pentru oboi, clarinet, fagot, corn cvartet de coarde și contrabas* de Harald Genzmer; *Sonata pentru pian la patru mîini,* opus 87 de Ernst Toch; *Sonata a doua pentru pian* de Michael Tippett.

În anul în care Antoine Goléa publică *Vingt ans de musique contemporaine* (Paris) și Theodor Wiesengrund Adorno *Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main), în cel de al treilea inel de evoluție dar în afara metatipologiei sonatei se cuvin semnalate partiturile intitulate: *Scene, suită pentru suflători, percuție și contrabas* de Ștefan Niculescu; *Fluorescences* și *Canon — pentru 52 de instrumente de coarde și bandă magnetică* de Krzystof Penderecki; *Musica ipsa* — pentru orchestră de instrumente grave — de Boguslaw Schäffer; *Structures* — pentru orchestră — de Morton Feldman; *Succesioni* — pentru orchestră — de Shinichi Matsushita; *Coloratura II* — pentru orchestră — de Jan Wilhelm Morthenson; *Fluctuații* — pentru 34 de instrumente de coarde soliste, două harpe, cembalo, mandolină și ghitară —, *opus 25* de Ib Norholm; *Texture* — pentru ansamblu simfonic de instrumente de suflat — de Toshiro Mayazumi; *Décors* de Niccolò Castiglioni; *Diaphonies* — pentru două ansambluri de cîte douăsprezece instrumente — Gilbert Amy.

1963, I: *Simfonia a zecea, opus 108* de Max Butting; *Simfonia a cincea* de Sigismund Toduță; *Simfonia pentru violoncel și orchestră,* opus 68 de Benjamin Britten; *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* de Liubomir Pipkov; *Concertul pentru*

Scanned with OKEN Scanner

orchestră, opus 28 de Marţian Negrea; *Concertul pentru violină, violoncel, pian şi orchestră* de Paul Constantinescu; *Concerto grosso pentru violă ş iorchestră de coarde* de Gyula David; *Cvartetul de coarde nr. XIV* — în sferturi de ton —, *opus 94* şi *Nonetul nr. 4, opus 95* de Alois Haba.

II: *Simfonia a şaptea — Variation Symphony* — de Peter Mennin; *Simfonia a treia* de Tauno Martinnen; *Simfonia întîi* de Marin Petrov Goleminov; *Kleines Orchesterkonzert* de Siegfried Matthus; *Concertul pentru orchestră* de Michael Tippett; *Concerto da camera* de István Szelény; *Concertul pentru violoncel şi orchestră, opus 52* de Jean Martinon; *Konzertstück* — pentru cvintet de suflători şi coarde — de Boris Blacher; *Sonata pentru orchestră* de Reiner Bredemeyer; *Sonata pentru două piane* de Nicolae Brînduş; *Sonata a doua pentru pian* de Liviu Glodeanu; *Sonata nr. 1 pentru violină şi pian* şi *Sonata pentru pian* de Alfred Schnittke; *Sonatina pentru oboi şi fagot* de André Jolivet; *Sonata pentru violoncel şi harpă* de Harald Genzmer.

III: *Simfonia pentru 15 soliști* de Ştefan Niculescu; *Jocuri pentru pian şi orchestră* de Anatol Vieru; *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah; *Sonata pentru pian* de Peter Mennin.

În sensul observaţiilor de mai înainte se mai cuvin menţionate: *Arcade* — ciclu pentru 11 formaţii instrumentale — de Aurel Stroe; *Antiphonies* — pentru orchestră — de Gilbert Amy; *Timbres* — pentru 8 instrumentişti şi 2 benzi magnetice — de Hans Ulrich Engelmann; *Equilibres* — pentru două orchestre — de Milko Kelemen; *Evolution — pentru orchestră* — de Finn Mortensen. Yannis Xenakis publică scrierea *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale* (Paris) iar Pierre Boulez publică un articol (în culegerea „*Zeugnisse*“, dedicată lui Adorno şi apărută la Frankfurt am Main) semnificativ intitulat *Nécessité d'une orientation esthétique.*

1964, I: *Simfonia a treia* de André Jolivet; *Simfonia a treia* de Alan Rawsthorne; *Simfonia a treia* de Bruno Bjelinski; *Simfonia a noua, concertantă pentru orgă şi orchestră* de Alfred Mendelsohn; *Cvartetul de coarde nr. 10, opus 118* de Dmitri Şostakovici; *Sonata pentru trompetă şi pian* de Tudor Ciortea; *Sonata pentru violoncel şi pian, opus 41* de Rudolf Petzold.

II: *Simfonia* de Rainer Kunad; *Simfonia a doua* de Fritz Geissler; *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Boris Blacher; *Concertul nr. 2 pentru violină şi orchestră* de Riccardo Malipiero; *Concertul pentru cembalo şi orchestră* de Darius Milhaud; *Sinfo-*

Scanned with OKEN Scanner

nietta pentru orchestră de coarde, opus 96 și *Sinfonietta pentru orchestră de instrumente de suflat, opus 97* de Ernst Toch; *Cvartetul de coarde nr. XV, opus 97* de Alois Haba; *Cvartetul de coarde nr. 8* de Gian Francesco Malipiero.

III: *Sonata concertantă pentru violoncel și orchestră de cameră* de Ludovic Feldman; *Concertul pentru violină și orchestră* de Anatol Vieru; *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* de Aurel Stroe; *Sonata pentru violoncel și orchestră* de Krzystof Penderecki; *Coloana fără sfîrșit — poem simfonic pentru orchestră mare* — de Tiberiu Olah; *Triunghi* de Octavian Nemescu.

Două volume de scrieri reţin atenţia: *Penser la musique d'aujourd'hui* (Paris) de Pierre Boulez și *Muzica secolului XX — Muziek van de twintigste eeuw* (Utrecht) — de Ton de Leeuw.

1965, I: *Simfonia a patra — Altitudes* — de Jean Martinon; *Simfonia a treia* — pentru două piane, orchestră de coarde și percuție — de Liubomir Pipkov; *Simfonia de cameră nr. 3, opus 106* de Mihail Andricu; *Sinfonietta* de Mircea Chiriac; *Concertul pentru orchestră de coarde* de Remus Georgescu; *Divertimento pentru orchestră de coarde* de Grazyna Bacewicz; *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Tihon Hrenikov; *Cvartetul de coarde nr. 11, opus 122* de Dmitri Șostakovici; *Cvartetul de coarde nr. 4* de Zeno Vancea; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Alan Rawsthorne.

II: *Simfonia întîi, opus 16* de Pascal Bentoiu; *Simfonia a treia* — pentru coarde — de Zdeněk Bartoš; *Simfonia* — în cinci părți — de Siegfried Thiele; *Concertul pentru pian și orchestră* de Elliott Carter; *Concerto grosso* — pentru coarde — de Marcel Poot; *Concerto grosso pentru două violine și orchestră* — după *Triosonata pentru două violine și pian —, opus 38 a* și *Sonata pentru pian la patru mîini, opus 32 nr. 1* de Karl Höller; *Octetul pentru pian, fagot, corn și cvintet de coarde* de Boris Blacher; *Cvintetul pentru instrumente desuflat* de Rainer Kunad; *Sonata a treia pentru pian* de Roger Sessions.

III: *Quattrodramma* — pentru patru violoncele, două piane și doi precuționiști — Paul Dessau; *Sonata pentru două viole* de Myriam Marbe.

1966, I: *Simfonia a patra* de Iša Krejči; *Simfonia a patra* de Tauno Martinnen; *Sinfonietta nr. 8* de Mihail Andricu; *Concertul al doilea pentru violoncel și orchestră, opus 126* de Dmitri Șostakovici; *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Frank Martin; *Concertul pentru violină și orchestră* de Gyula Dávid; *Octetul pentru clarinet, corn, fagot și cvintet de coarde* de Siegfried Thiele; *Cvartetul de coarde opus 52* de Mihail Jora.

Scanned with OKEN Scanner

II: *Simfonia a treia, opus 52* de Giselher Klebe; *Simfonia de cameră nr. 2 pentru orchestră de coarde* de Rudolf Kelterborn; *Simfonia a noua* de Gian Francesco Malipiero; *Dublu concert pentru oboi, harpă și coarde* de Hans Werner Henze; *Sonata pentru orchestră* — după *Sonata pentru violină și pian* —, *opus 44 a*, de Karl Höller; *Cvartetul cu pian* de Darius Milhaud; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Jean Martinon; *Cvartetul de coarde nr. 1* de Zsolt Durkó; *Sonata pentru flaut și pian* de Iain Hamilton.

III: *Poarta sărutului — poem pentru orchestră mare* — de Tiberiu Olah; *Concertul pentru violoncel și orchestră* de György Ligeti; *Concertul pentru violină și orchestră* de Liviu Glodeanu; *Quattrologe — Cvartet de coarde* — de Erhard Karkoschka.

O culegere de scrieri și o carte străfulgeră clipa: *Relevés d'apprenti* (Paris) de Pierre Boulez și *Moderne Musik 1945—1965* (München) de Ulrich Dibelius.

1967, I: *Simfonia a zecea, opus 95* de Vagn Holmboe; *Simfonia a unsprezecea* de Roy Harris; *Simfonia a optsprezecea, în Re major*, de Dimitrie Cuclin; *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Günter Kochan; *Sonata pentru cvartet de coarde și orchestră mică* de Siegfried Thiele; *Trio*-ul *pentru harpă, violină și violă* de Rudolf Maros.

II: *Concertul al doilea pentru violină și orchestră, opus 129* de Dmitri Șostakovici; *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Conrad Beck; *Concerto lirico pentru pian și orchestră* de Günter Bialas; *Concertul de cameră pentru cembalo, flaut și zece instrumente de coarde* de Fritz Geissler; *Cvartetul de coarde nr. XVI* — în cincimi de ton —, *opus 98* de Alois Haba; *Cvartetul de coarde* de Frank Martin.

III: *Simfonia a doua* de Witold Lutoslawski; *Odă tăcerii* — *Simfonia întîi* — de Anatol Vieru; *Concertul al doilea pentru pian și orchestră* de Hans Werner Henze; *Concertino per la „Musica Nova" — pentru clarinet, violină, violă, violoncel și pian* — de Adrian Rațiu; *Cvintetul cu pian „Quasi una fantasia", opus 53* de Giselher Klebe; *Cvartetul de coarde nr. 4* (Variationen über einen divergierenden c-moll Dreiklang) de Boris Blacher.

Semnalăm aici apariția cărții *Form und Struktur in der Musik* de Hermann Erpf, precum și realizarea pieselor cu implicații de natura sonatei, ca de pildă: *Canto I — pentru 12 formații instrumentale* — de Aurel Stroe; *Heteromorphie — pentru orchestră* — de Ștefan Niculescu; *Studii pentru orchestră* de Liviu Glodeanu; *Texturi — pentru orchestră* — de Mihai Moldovan; *Polytope* —

Scanned with OKEN Scanner

pentru patru orchestre (spectacol de lumină și sunet) — de Yannis Xanakis; *Cosmogonies — pentru trei orchestre* — de Antoine Tisne; *Spatial Music III — pentru patru grupuri orchestrale* — de Ton de Leeuw; *Configuration — pentru orchestră de cameră* — de Yoraki Matsudaira; *Parcours* — pentru 2, 3, 4, 5 sau 6 violine — de Karl Goeyvaerts.

1968, I: *Simfonia a treia* și *Simfonia a patra* de Fritz Geissler; *Simfonia a opta* de Pal Kádosa; *Sinfonietta concertantă, pentru pian și orchestră*, de Bruno Bjelinski; *Simfonia a zecea, în do minor, opus 112* de Mihail Andricu; *Simfonia de cameră nr. 1* de Ruth Zechlin; *Simfonia a treia* de Dieter Nowka; Cvartetul de coarde *nr. 12, opus 133* (I. Moderato; II. Allegretto) și *Sonata pentru violină și pian, opus 134* (I. Andante; II. Allegretto; III. Largo) de Dmitri Șostakovici.

II: *Triptic simfonic — Simfonia nr. 14* — de Henk Badings; *Concertul pentru pian* de Wolfgang Fortner; *Ottetto di ottoni — pentru patru trompete și patru tromboni* — de Goffredo Petrassi; *Trio*-ul *cu pian* de Darius Milhaud; *Sonatina pentru orchestră de coarde* de Harald Genzmer.

III: *Sinfonia — pentru opt voci și orchestră* — de Luciano Berio; *Simfonia de cameră, opus 41* de Hans Erich Apostel; *Livre pour orchestre* de Witold Lutoslawski; *Concerto* — pentru șase formații instrumentale, vibrafon și clarinet solo — de Jean Barraqué; *Masa tăcerii* — pentru orchestră mare — și *Variațiuni translatorii pentru coarde* — șapte violine, patru viole și doi contrabași — de Tiberiu Olah; *Laude II* — pentru 12 fromații instrumentale — de Aurel Stroe; *Formants* — pentru coarde, cu sau fără alte instrumente — de Ștefan Niculescu; *Clepsidra* I — pentru orchestră — de Cornel Țăranu; *Vitralii* de Mihai Moldovan; *Continuo* de Corneliu Dan Georgescu; *Phtora I* — pentru n grupuri instrumentale — de Nicolae Brînduș; *Monosonata I* — pentru pian — de Adrian Rațiu; *Cvartet de coarde nr. 2* de Zsolt Durkó; *Cvartetul de coarde nr. 2* de György Ligeti.

Se înțelege că aceste enumerări nu se vor nici complete și nici exclusive. El oferă o imagine orientativă asupra unei realități artistice mondiale, aflată în necontenită mișcare și transformare. Cercetarea estetică este chemată să mijlocească pe cît posibil comprehensiunea devenirii generale în ansamblul contradicțiilor inconciliabile, generate de o artă în care inexprimabilul în cuvinte — muzica însăși — face obiectul analizei. Contradicțiile ireconciliabile ale evoluției gîndirii muzicale de după începutul deceniului al

Scanned with OKEN Scanner

șaptelea s-au amortizat cu timpul, petrecîndu-se în fapt pe ecranul imaginației compoziționale, a puterii de invenție muzicală, deci în dimensiunile gîndurilor muzicale. Contradicțiile au fost purtate de acțiuni și evenimente diferite ca semnificație și importanță, inelele de evoluție au descris mișcări de contopire, reunind mai întîi primul și cel de al doilea inel de evoluție, pentru ca ambele la un loc să fuzioneze cu inelul al treilea, în maniera unor integrări variate de la caz la caz, străjuite totuși de legitatea unei atracții universale care acționează în totalitatea genurilor, speciilor și formelor muzicale contemporane, mai presus de natura unor metatipologii constituite.

Nenumăratele puneri în relație ale fenomenelor ivite în lumea sistemelor de limbaj muzical posibile în această etapă istorică, conduc la acceptarea unei estetici a grupurilor intervalice, capabilă să cuprindă mulțimea sistemelor, a metodelor și tehnicilor specializate, dezvoltabile în virtutea esteticii grupurilor intervalice, interpretată ca fundament și instrument de ordonare a întregii activități compoziționale. Această estetică unește emisfera „piesei" cu cea a „ciclului", cultura suitei cu cea a sonatei, eliminînd orice nepotrivire de ordinul limbajului între ținuturile stilului „mic" și „mare", mediind în plus și între natura vocală sau instrumentală a desfășurării sonore, a discursului muzical. Estetica grupurilor intervalice conferă elementelor melodice și armonice de ținută contemporană acel caracter de generalitate care asigură pînă la un punct pregnanța discursivă a unor materii sau combinații sonore de coeziune elementară. Cuceririle cele mai mari în direcția înnoirii grupurilor intervalice s-au făcut pe traiectoriile piesei instrumentale pentru ansambluri orchestrale nestandardizate, cam pînă în ajunul anului 1965. Punctul maxim se frînge, „ciclul" absorbind experiența „piesei", pentru a o depăși în legea lui. Invențiile s-au lăsat copleșite de convenții, comportînd în jocul epifenomenelor repede instalate grade de probabilitate evident diferite, eșuînd pînă la urmă în indefinit. Ca urmare, piesa preia în noua situație aspecte acumulate în experiența ciclului de mișcări. Numai în îmbinarea variată a acestor principii deosebite poate fi văzută acea linie de progres în virtutea căreia lucrurile își rămîn fidele lor însele odată cu schimbarea contururilor. În ambianța unei mentalități muzicale pe alocuri penibil de fluctuantă și debusolată ori vital atinsă de morbul unor conformisme întîrziate, dominată fie de explorarea unor tehnici combinatorii destul de străine de vibrațiile gîndirii muzicale originale, fie de aspectele unui personalism pseudo-romantic, estetica grupurilor intervalice se impunea ca un imens și atotactiv catalizator de spirite.

Scanned with OKEN Scanner

Vectorul progresului real a constat în găsirea și modelarea unor teme-forță. Natura acestor teme-forță s-a arătat a fi decisivă sub raportul adaptibilității și stabilității formei muzicale. În cauză s-a aflat deci dezvoltabilitatea materiei muzicale, a gîndurilor muzicale. Sonata a excelat de prin 1964 în primul rînd prin calitatea temelor centrale progresiv amplificate la rîndul lor la scara întregului ciclu de mișcări, prin corespondența episoadelor îndelung ramificate, prin pregnanța și claritatea formulei modelate. Programatică în chip declarat sau nedeclarat, sonata se ridică la înălțimile fantasiei în sunete, ale dramei de idei instrumentale. În consecință, sonata participă la o arhitectonică deschisă problematicii și poeticii muzicale, în timp ce piesa se adîncește mai degrabă în straturile unei arhitectonici reglementată prin felul de a fi al unei mecanici compoziționale în care preformularea mentală (și în linii generale) a evenimentelor și acțiunilor sonore pare a fi mai importantă decît realizarea lor propriu zisă. Momentele de răscruce par a fi presărate între *Plus minus, 2 × 7 Seiten für Ausarbeitungen* (1963) de Stockhausen și *Figures — Doubles — Prismes* (1963—1966) de Boulez. Dar ceea ce poate să țină laolaltă (cît de cît) concepții de limbaj puternic contrastante ține de o anume înțelegere a esteticii grupurilor intervalice, îmbrățișînd multitudinea interacțiunilor concomitente de ordin melodic, armonic, ritmic, contrapunctic, dinamic și timbral, adică: interacțiunile particolelor care definesc și reprezintă labirintul formei muzicale se observă la nivelul unor mișcări de idei portante în actualitate.

Estetica grupurilor intervalice cuprinde prin fondul lexical al muzicii cele mai variate forme ale întruchipării muzicale (des musikalischen Gestaltens). A compune înseamnă practic atît capacitatea de a inventa și modela o frumoasă și inteligentă conducere a unor voci, evenimente, acțiuni sau desfășurări muzicale, cît și imaginarea și controlarea diferitelor aspecte proprii sau aproximabile unor anumite mișcări de idei, concretizate în cele din urmă în și prin felul de a fi al discursului muzical. În afara unor grupuri intervalice nu se poate compune muzică, sunetul muzical fiind însuși un multiplu compus, cu ajutorul căruia se poate clădi o lume pe care o conține. Prin urmare, alcătuirea mulțimilor intervalice înzestrate cu valoare formativă și semnificație artistică ține de capacitatea de invenție a compozitorului, de consecvența stilistică străjuită de gîndirea creatoare. Sub raport procedural se intensifică tehnica variantelor, principiul variativ convertindu-se din nou într-un principiu dezvoltător, fapt care stimulează la rîndul lui tensionări dezvoltătoare urmate de rezolvări previzibile, atît de necesare ciclului de sonată. Introvertirea lucrului de exprimat, atît de pro-

Scanned with OKEN Scanner

nunţată pînă în preajma anului 1965, face loc unei nedisimulate extrovertiri a expresiei. Fără a forţa indivizibilitatea proceselor continuu deveninde, nuanţate pe parcursul unei piese sau înlăuntrul ciclului de mişcări în care acestea se formează, putem estima rolul jucat de estetica grupurilor intervalice în plămădirea extrem de diversificată a facturii imaginisticii compoziţionale contemporane. Am definit această estetică (pe fondul căreia se desenează şi se răsfrîng în nemărginit de multe chipuri înseşi permanenţele simbolurilor motivice precum şi suma variabilelor particulare) ca un mijloc de cunoaştere a legităţilor supraordonatoare ale gîndirii muzicale contemporane.

Luate ca nuclee ale activităţii compoziţionale, grupurile intervalice vestesc, animă şi traversează orice tip de muzică, oricît de simplu sau complex ca alcătuire şi reprezentare. Aici începe şi sfîrşeşte teoria. În acest spirit se efectuează după cum am arătat însăşi articularea materiei sonore, aceasta devenind simbol de expresie şi totodată element de construcţie, deci o entitate ultimă şi indivizibilă. Tematizarea devenirii sau desfăşurării muzicale în timp şi spaţiu, ascultînd de estetica grupurilor intervalice, imprimă muzicii felul ei de a fi, imagistica şi semnificaţia ei. Tronsonul de intervale (cu mai multe sau mai puţine sunete componente) se impune ca unitate de referinţă la nivelele segmentelor mici sau mari ale părţilor ca şi ale întregului compoziţional. Fraza melodică diatonică, şirul intervalelor epuizînd gama cromatică, modul de sunete cu intervale proporţionate, agregatele armonice globale şi pînzele acoperind cîmpul sonor din gravul pînă în înaltul lui, toate la un loc nu sînt altceva decît mulţimi intervalice sau colecţii de sunete bine determinate, reunite logic sau intuitiv într-un tot, pe temeiul esteticii grupurilor intervalice, ea definind relaţia de ordine cu care este înzestrată fiecare mulţime de sunete compoziţional modelată. Dacă istoria muzicii este istoria tehnicii de compoziţie, atunci estetica grupurilor intervalice convine într-adevăr unei perioade a muzici variaţionale sau unei perioade variaţionale a muzicii. Şi dacă în istoria muzicii contemporane au putut fi admise erori de judecată, atunci ele au fost generate odată cu absolutizarea „experienţei dinlăuntru“ depănată mai cu seamă în imperiul piesei scrisă pentru ansambluri instrumentale inconstante. Obiectualizarea piesei a impus ideea obiectivizării muzicii ca reprezentare, făcută la rîndul ei de dragul de a desparte cu perspicacitate lucruri care ţin în principiu de esenţa aceleiaşi puneri de problemă, de acelaşi mers al argumentaţiei muzicale. Admiţînd implicaţii contradictorii, piesa îşi pierde concentraţia, adunarea ei în sine, în obiect. Ea se deschide astfel acelei formalizări care se învecinează cu ne-

Scanned with OKEN Scanner

deplinătatea cunoașterii, în punctul în care se îngreunează procesul de penetrație emotivă ca funcție a capacității de percepere a detaliilor stilistic semnificative. Sonata înregistrează forța necontenitelor schimbări calitative, refuzînd conceptul univoc al formei muzicale specifice piesei moderne și experimental-novatoare, tinzînd spre edificarea și corelarea formelor constitutive ca mijloace ale expresiei muzicale. Prin urmare, estetica grupurilor intervalice primește în ideea sonatei contemporane înțelesul pe care îl revendică marele organism, crescut în idealul marii forme aferentă stilului mare; marea sonată liberă, dominată și dimensionată prin comportamentul estetic al autorului operei de artă muzicală, condiționează astfel contopirea întregii experiențe acumulate și, o dată cu aceasta, reliefarea aspectelor gnoseologice care luminează sensul și scopul istoriei sonatei.

În acest loc se impun cîteva observații făcute din perspectiva anilor șaizeci, cînd procesele formale ale muzicii punctualiste precum și cele legate de tehnica articulării polimorfe a unor grupe seriale țînteau în fapt un înalt grad de autonomie a detaliului. Îndeosebi forma variabilă sau mobilă, cultivată de prin anul 1957, era rezultatul unei evoluții condusă în direcția desființării conceptului de obligativitate, propriu conceptului de formă muzicală de expresie tradițională. Aceasta deoarece forma muzicală variabilă sau mobilă reprezenta din punct de vedere compozițional o formă ne-finită și oricum ne-precizată de la bun început într-un singur fel, realizîndu-se abia în și prin procesul de interpretare, în condiții în care actele de interpretare puteau produce un număr infinit de versiuni dintre care nici una nu putea revendica principial statutul versiunii singulare, ideale. Multitudinea versiunilor posibile contribuie la negarea conceptului de „operă“ de artă, opera pierzîndu-și farmecul unicității care îi sta la bază. Forma se substituie printr-un fel de proces al mișcării materialului muzical în actualitate, ca manifestare a unei muzici în aparență fără formă definită, constituită din mulțimi de acțiuni autonome, ilustrînd teoretic crescînda disponibilitate a interpretului asupra materialului configurat sau sugerat de compozitor. Substituirea formei prin „proces“ presupune în caz extrem înlocuirea conceptului tradițional al formei muzicale, devreme ce pe de altă parte orice variantă devine nerepetabilă, unică în forma ei ne-predeterminată. Această nouă experiență ivită în cultura piesei arată din nou dar într-un chip neprevăzut faptul că materialul muzical nu se identifică și nu poate fi confundat cu o simplă materie de lucru. Însăși structura sau configurația oricărui material muzical este rezultatul unei munci, al unui travaliu cu scop artistic,

Scanned with OKEN Scanner

al unei voințe de modelare și de însuflețire expresivă într-un anume fel. Această investiție de inteligență și de sensibilitate artistică este altfel motivată în fiecare epocă iar cursul timpului se face ecoul acestor modificări. Particularismul muzicii punctualiste, cel care își atinge cote de vîrf în aspectele formei variabile sau mobile, se frînge exact în climatul imponderabilității formei de această natură. Multiplicarea epigonală și noile normări efemere rezultate din imitații proliferate cu rapiditate nu au putut pune totuși în evidență ceea ce ar fi trebuie să fie „o nouă formă", a cărei obligativitate să devină viabilă sub raport muzical. Cultura piesei indică deci o discrepanță între mijloacele stilistice sau tehnice aplicate, și tendințele normativ-formative care se cer realizate. Discrepanța rezidă în nonconcordanța unor premise, în virtutea cărora se asigură obligativitatea unor dezvoltări și împliniri înlăuntrul formei arhitectonice. Aici lipsește din ce în ce mai mult acel complex de calități care în cultura sonatei reglementează obligativitatea dezvoltării materialului muzical în interiorul sau pe întregul parcurs al compoziției. Prin urmare, extrema obligativitate formală a tehnicilor seriale de compoziție riscă să se transforme în contrariul ei, convergînd cu pași rapizi spre suspendarea conceptului de formă muzicală și implicit al celui legat de opera de artă muzicală.

Libera mobilitate înlăuntrul piesei muzicale, asociată cu variabilitatea componentelor și a traseelor, introduce jocul întîmplării în incinta operei. Neprevăzutul schimbă ideea ordinei, relativizînd și obligativitatea premiselor tehnice. Piesa permite sau pretinde mobilitatea pe parcursul lucrării, negînd în principiu derularea unor evenimente fixate în sens unic. Aici scopul este nou. Încercările de dimensionare a unor noi forme muzicale par să fi fost de contingență literară, venind din sfera cărții care cel mult pretextează un început și un sfîrșit, din lumea drumului în lucru, din ceea ce înainte de 1960 se numea Work in Progress. Consecințele evoluțiilor tehnice sînt trase de Boulez în Sonata a treia pentru pian, legînd experiența travaliului serial de fenomenul aleatoric. Se credea pe atunci că jocul întîmplării ar deschide „multe porți și drumuri", grație cărora forma ar putea să se dezvolte în voie, neîngrădită și permanent deschisă. Cele cinci complexe de forme interschimbabile (în afara celei centrale, fixe, intitulată Constelație) și parțial în sine variabile (constînd în: Antifonie; Tropă; Strofă; Secvență) puneau în evidență prezumția autorului după care compoziția ar fi datoare față de ea însăși să țină mereu în rezervă cîte o surpriză, în pofida unui concept rațional pe care constructorul și-l impune pentru a realiza ceva temeinic, bine făcut. În fapt, Boulez vizează o strategie a interpretării care, din

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere strict compoziţional, implică posibilitatea şi probabilitatea unei categorii aparte, poate chiar fără precedent, anume categoria alegerii ne-predeterminate în prealabil a unor trasee de parcurs. Combinarea abstractă a unor simboluri, particulară actelor de decizie compoziţională, se traduce într-o combinare concretă a unor secţiuni, într-un proces în care voinţa compozitorului nu mai trebuie (şi nu mai poate) să intervină pentru „a trece de la o soluţie la alta, de la o decizie la alta". Compoziţia nu mai este în consecinţă „rezultatul unor decizii necontenite" efectuate de creatorul unic al operei de artă muzicală.

În aceste condiţii se verifică din nou şi pentru multă vreme conceptul de formă muzicală, şi anume sub raportul ordinei, al unităţii şi finalităţii precizate, absolut necesare operei de artă muzicală făcînd parte din universul sonatei, din acest cosmos care şi-a subsumat cultura fugii. Pe această treaptă a evoluţiei, deci în jurul anului 1960, tipologia fugii şi metatipologia sonatei contemporane simbolizează extensibilitatea şi perfectibilitatea unor forme dezvoltătoare, gîndite ca Entwicklungsformen. Aşa cum orice element al fugii culminează în stretta şi cum orice conflict tematic al sonatei se rezolvă în limpiditatea concluziei finale, tot astfel orice formă cu adevărat nouă în substanţă şi autentică în construcţie trebuie să facă dovada concordanţei dintre început şi sfîrşit. Forma este în cele din urmă expresia desfăşurării lineare, situată şi caracterizată ca atare între punctul de pornire iniţială şi ţinta finală a întregului discurs. Ceea ce predomină în tot şi în toate sînt structurile melodice fundamentale, particulare ciclului de mişcări. Ordinea, unitatea şi finalitatea dezvoltării în interiorul unui întreg, pe parcursul căruia nimic nu este lăsat în seama întîmplării (oricît de sofisticat luat în calcul) definesc arhitectonica operei de artă muzicală. Transfigurarea şi absolutizarea în acest sens a conştiinţei scopului artistic pe care cultura sonatei şi a fugii o promovează în înţelesul lărgit al sintezei integratoare asigură continuitatea ideii de sonată în formele ei contemporane. Nucleul pur muzical al ciclului de sonată, tema ei atotstrăjuitoare, se arată — prin însăşi existenţa acestui scop final — mai puternică decît toate variantele generate şi intensiv dezvoltate, mai durabilă decît ansamblul aspectelor derivate şi persuasiv tratate, căci ea triumfă prin şi în grandoarea ei. Meandrele acestei permanente deveniri pot fi infinite, oriunde deschise surprizelor. Progresivitatea acţiunilor oricît de contradictorii în limitele unei ordini şi a unei unităţi conceptual delimitate converg cu stringenţă spre atingerea scopului suprem, aţintit de la bun început. Fineţea, soliditatea, puritatea şi eficienţa lucrăturii de aleasă calitate artistică decurg din acest ţel al sonatei.

Scanned with OKEN Scanner

Prefaceri atît de diferite și nemijlocit solicitante, afectînd principalele forme ale artei simfonice, concertante și camerale, au condiționat extrem de variate tendințe spre interiorizare muzicală. În așteptarea unor lucruri noi și esențiale, autorii de sonate orchestrale căutau în genere să se arate la fel de străini față de tipul clasic-romantic de simfonie ca și față de cel neoclasicist, pînă nu de mult la modă. Crearea unor cvartete de coarde condiționa o bine precizată spiritualitate și sensibilitate, o severă cultură și stăpînire lăuntrică. Concertul instrumental era dominat de ideea tensionalității constructive a desfășurării într-o singură parte. Marile forme ale stilului mare cunoscuseră accentuarea unui puternic pathos liric, ca și instalarea unui ton foarte reținut, distant și rece. La mare preț era căutarea unor puncte de plecare pentru schițarea unor noi elemente de stil, intens și distinct personalizate într-un climat universal în care acceptarea unor modele sonore dusese la o uniformizare crescîndă. Compozitorul inteligent, sensibil și foarte muzical arată că a traversat evoluții fără să sufere transformări. Pe la 1960 se scria de regulă o muzică delicat instrumentată, ritmic interesantă și contrapunctic de o neobișnuită afînare. Într-un climat timbral în care predominau flautul, vibrafonul, pianul precum și un instrumentariu de percuție pluriform grupat și amestecat se ridicau tendințe neo-impresioniste, generate cu precădere de Boulez și Nono. Drumurile creatoare se vroiau lipsite de compromis. Cantatele lui Boulez arătau după conținut și stil o oarecare afinitate cu ținuta liedurilor lui Webern. Noul timp al unor căutări și răsturnări de situații era mînat de o inexplicabilă scădere a originalității, agravată de supraestimarea unor soluții insuficient acoperite artistic, fundate pe fetișizarea materialului. Cel mai mult lipsea o autentică și firească expresie muzicală, o convingătoare calitate estetică. Prețioasa repartiție în spațiu a instrumentelor părea să suplinească virtuți mai serioase, de ordinul substanței muzicale, sufocată adesea de eșafodajul mijloacelor, al lucrăturii pe care o comporta. Ligeti atrăsese atenția (în: Wandlungen der musikalischen Form) că fiecare nouă formulare meșteșugărească a conceptului de formă muzicală pune în mișcare întreaga construcție teoretică, iar fiecare modificare a acestei construcții teoretice condiționează o necontenită revizie a procedeelor componistice.

Pe de altă parte, lumea era cuprinsă de o febrilă diferențiere terminologică, vizînd semnificațiile și funcțiunile contemporane ale analizei muzicale. În centrul atenției se așezau problemele fundamentale ale logicii și teoriei relațiilor în muzică. Muzicienii studiau ramificațiile matematice și permutative ale compoziției seriale, con-

cepînd materialul dodecafonic ca sistem (Babbitt) și urmărind inepuizabilitatea acestui material, teoretic înzestrat cu prioritățile unor structuri de grup. Ieșiseră la iveală importante particularități constinuu constante ale compoziției dodecafonice. În ansamblul mișcării suscitată de firea noii arte, gîndirea despre muzică vedea în complexul formei propria ei piatră unghiulară. Contrapunctările nu ajungeau la paralele estetice dar favorizau confruntarea unor convergențe arhitectonice. Inadvertențele nu mai puteau fi puse pe seama continuării unor presupuse tendințe romantice de disoluție, avîndu-se în vedere importantele trepte de evoluție ale muzicii seriale. Dincolo de aplicații schematice și artistic lipsite de valoare sau marcate de un conformism istoricește perimat se ajunsese la o înțelegere spirituală a materialului integral cromatic, cercetîndu-se jocul particularităților intonaționale în curs de modificare precum și al celor modificabile în faze următoare. Astfel puteau fi legate între ele evenimente întru totul deosebite în efect dar de pregnantă afinitate structurală.

Evocînd mentalitatea acelor ani nu vom uita faptul că se punea mare preț pe severa observare a realizării compoziționale, a ceea ce se numea Ausarbeitung. Lucrarea pînă la capăt a unei compoziții, travaliul implicînd finisarea și definitivarea celui mai mic și în aparență neînsemnat detaliu, constituia o obligație care ținea de frumusețea și noblețea profesiunii. Observarea realizării artistice perfectate făcea parte dintr-o nouă estetică a artei sunetelor, poate nescrisă încă dar învăluind cunoștințele, mocnind în substraturile viziunilor interpretative, crescînd în acord cu exigențele interpretului contemporan, exponent al unei vieți muzicale de o dinamică cu totul excepțională. În acest climat de efervescență, teoria compoziției făcea bilanțul unui deceniu în bună parte dominat de respectarea extatică a regulilor seriale. Suma graiurilor dodecafonice esoteric încifrate propunea poate formulări compoziționale sensibil modernizate dar turnate de cele mai multe ori în forme preluate, aduse pe calea unor sinteze integratoare. Se putea conchide atunci că noua formă mare — în măsura în care noua piesă în suită tindea spre o astfel de stare — să dezvăluie tot mai limpede a fi expresia vechii forme mari, articulată în tipare ușor modificate. În tot acest consens al diferitului putea fi luată în considerație o anume „permeabilitate“ a calităților și aspectelor, pornind de la „permeabilitatea“ intervalelor, a acordurilor, a valorilor de durate și de intensitate și culminînd cu „permeabilitatea“ agregatelor acordice integral cromatice, a sonorităților în intensități maximale, a zgomotelor mixate în fel și chip. Toate valorile puteau

Scanned with OKEN Scanner

să se raporteze unele la altele și să se întrepătrundă reciproc. Cea mai complexă organizare serială nu era străină sau scutită de caracteristici foarte difuze. Spectrul acestor caracteristici nu se destrăma într-un climat pătruns de bucuria de a descoperi calitățile constructive ale microstructurii de care depindea dăltuirea macrostructurii compoziționale. Se ajunsese prin urmare la proliferarea unor muzici efectiv structurale, considerîndu-se că ordinei integrale îi revine prioritate în procesul de creație. La antipod se considera că vremurile obosite înclină spre obiectivare și teorie, la manifestări tipice unui manierism fastidios. Îndrăzneala și frumusețea unor argumentări tăioase manifestau opinii estetice incompatibile unele cu altele dar motivate în sine, evidențiate de altfel și prin intermediul unor rezultate muzicale fundamental diferite. Miza consta în fond în preluarea răspunderilor stilistice și în justificarea acestei preluări prin realizări stilistice valoroase și artistic semnificative. Cheia de boltă părea să consiste în implicații ale muzicii aleatorice, în procedee de construcție supuse calculului probabilităților. Întrebarea era aici dacă forma muzicală pur arhitectonică a piesei reflectă existența unor variații interioare sau prezența unor mutații progresive sau discontinue. Această întrebare era cu atît mai îndreptățită cu cît forma muzicală putea să provină din elemente și scheme de organizare integral sau numai parțial prestabilite, din detalii care la momentul dat riscau să zădărnicească prin absolutizare coerența întregului. De aici rezultase preocuparea echilibrantă, care urmărea ca detaliul compoziției să se supună tot mai ușor unor cerințe arhitectonice globale. Definiția plauzibilă a formei variabile sau mobile reținea producerea unor evenimente neintenționate și neprevăzute precum și întîlnirea lor neprevăzută cu alte evenimente. În genere, ceea ce ni se prezintă ca întîmplare constituie o înlănțuire a unor cauze și efecte necunoscute sau insuficient cunoscute. În această perspectivă au loc confruntări între muzici compuse și muzici improvizate sau cu implicații aleatorice. Marile valuri se sparg în acest loc, sfărîmînd idiomuri care nu se bizuiau în suficientă măsură pe trăinicia unor „bune invenții muzicale", pe plasticitatea și intensitatea expresiei întruchipată prin gînduri muzicale consecvent și continuu arcuite, mereu întoarse asupra lor însele în clocotul acțiunii instrumentale, a discursului muzical adecvat dramei de idei. Simbioza dintre afect și efect, încercată în incinta compoziției dodecafonice și a celei integral seriale, a evidențiat deopotrivă exigențele ca și dificultățile construcției. În contextul unor opțiuni decisive se accentuase și convingerea că mijloacele muzicii seriale ar permite mai degrabă cultiva-

rea unor graiuri muzicale lirice decît dramatice. Ajungîndu-se aproape la limitele diferenţierii densităţii, consistenţei şi coloristicii particulare masei materialului sonor, astfel de probleme au marcat adînc evoluţia gîndirii muzicale.

Evenimentele perindate şi prefacerile înregistrate în cultura piesei muzicale au pus într-o nouă lumină specificitatea ciclului de sonată. Înnoirile constau aici îndeosebi în gradarea concertantă a discursului muzical, în arcuirea devenirii în ansamblu sub cupola unei forme de sonată supraordonatoare, a unui întreg ale cărui părţi puteau să nu reflecte întocmai principiul formei de sonată, părţile marcate sau comasate semnificînd expoziţia, dezvoltarea, repriza şi coda unei sonate relativ libere sau dimpotrivă riguros proporţionate. Cultura sonatei contemporane se deschidea prin urmare subsumării culturilor de ordinul suitei, fugii, variaţiunii şi ale piesei izolate. Metatipologia sonatei contemporane atrăgea în fapt tot ceea ce putea să participe la o nouă înscriere în clasic. De aici a decurs forţa unei mişcări centripete, extrem de bogată în rezultate mult diferite.

La începutul anului 1960 am reţinut unele consideraţii făcute cu cîteva luni în urmă de Henze la Braunschweig şi retipărite în revista Melos (pe februarie 1960) sub titlul *Noi aspecte ale muzicii*. Compozitorul afirma: „Dificultatea în care se află mereu o muzică necunoscută, concepută cu mijloace necunoscute, constă în aceea de a se face plauzibilă. (...) Un cuvînt despre forme. Poate că este greşit de a crede că alcătuiri precum bunăoară forma de sonată ar putea să aibă astăzi încă o oarecare importanţă constructivă. Cu părăsirea conceptelor funcţional-armonice, figura acestora s-a schimbat în orice caz. Însă în pofida stingerii unora dintre tipicele lor elemente vitale s-au menţinut alţi factori de reprezentare şi realizare, la fel de tipici, existînd pe mai departe tensiuni; de asemenea au fost inventate noi polarităţi, altele lăsîndu-se în continuare inventate, apropiindu-se din nou de frumuseţea acestei forme vechi, sub noi aspecte, cu noi mijloace. Mijloacele se epuizează mai repede decît formele, iar masacrul unei forme se iscă de cele mai multe ori din lipsa de mijloace pentru a o împlini. Chiar şi concepte ca passacaglie, fugă şi variaţiune ar putea să capete printr-o întrebuinţare fluctuantă şi liberă a mijloacelor noastre o nouă autenticitate. Structurile lor au primit şi integrat în ele unele valori creative care impun fanteziei limite şi o fecundează totodată tocmai prin aceste îngrădiri. Aici va trebui să se pună sub semnul întrebării şi autoritatea absolută a dodecafoniei. Şi ea constituie de pe acum un fenomen al istoriei, dar şi de ea depindem

Scanned with OKEN Scanner

indirect. Şi din ea am extras un material felurit, diferite sugestii şi idei noi — dar şi aici trebuiesc abolite nişte lucruri consfinţite. (...) Aici este loc numai pentru finisarea mijloacelor, pentru limpezirea şi pătrunderea spre esenţă, spre acea stare în care o lucrare poate fi închipuită numai în felul ei de a fi, în caracterul ei condiţionat de mijloace, fapt care face ca o lucrare să nu poată fi abordată printr-un „program" preconceput. Neliniştea care caută în locul centrului, al spaţiului propriu zis al muzicii, doar suprafaţa noului, acest gust exclusiv al noului de dragul lui însuşi este produsul iconoclast al unui fals romantism, este un sentiment de care Paul Valèry spunea că ar trăda degenerarea simţului critic. (...) Măiestria înseamnă, o zice însuşi cuvîntul, stăpînirea mijloacelor de artă, fără a te lăsa stăpînit de acestea. (...) Avem de a face astăzi cu o materie tîrzie, nervoasă şi jucată, care ar fi din nou de pus în mişcare, de văzut într-un fel nou, de interpretat din nou". (...)

Aceste gînduri formulate de Henze concordă cu opinii susţinute în acea vreme de alţi autori de sonate, înnoitori pe planul formelor şi al limbajelor muzicale, posesori ai unui stil de neconfundat, consecvent dezvoltat şi străin de pendulări circumstanţiale. Consensul acestor deveniri se află în matca marii sonate libere, a marii forme mereu actuală, atunci cînd este guvernată de crezul artistic şi de conştiinţa estetică a unui făurar de opere de artă, în consonanţă cu sensul şi cu scopul istoriei sonatei în condiţiile metatipologiei contemporane.

Reprezentarea constructivă în formă concretă şi emanciparea expresivă din forma artistică a discursului muzical constituie aşadar o tematică vastă, în creştere pe firul timpului, urmărindu-i meandrele. Concluzia care decurge din cercetarea prelungită a acestor raporturi pune în evidenţă intensa activare a proceselor dezvoltătoare întemeiate pe gînduri muzicale precis articulate şi pregnant tensionate. Plasticitatea gesticii muzicale este departe de a fi inactuală, lăsată în afara unei intenţionalităţi compoziţionale marcate. Contorsionarea dramatic-conflictuală a desfăşurării sonore transformă piesa în poem, acţiunea clocotitoare depăşind din ce în ce mai frecvent stadiul unui „intermezzo mare". Piesa se supune deci unei subiectivităţi sporite, îmbrăcînd un caracter de singularitate. Ideea unei totale disponibilităţi a formei muzicale este hrănită de implicaţiile mai adînci, date prin aplicarea esteticii grupurilor intervalice în sfere stilistice neomogene sau instabile. Numărul relativ restrîns al valorilor intervalice de bază, combinabile şi articulabile la nesfîrşit prin alegerea unor criterii particulare distincte pe plan istoric şi artistic, vine în întîmpinarea fluctuaţiei şi

Scanned with OKEN Scanner

dispersării unora și acelorași repere, numite fie grup, tronson, colecție, fie mulțime, structură, serie sau mod de sunete. Fiecare entitate de referință tinde să genereze un ethos, sau să participe la o astfel de calitate. Criteriile de regularitate se traduc în criterii de corespondență, mediind între rupturi și reveniri stilistice. Analiza și compunerea sunetului deschis dedublării dinamice, ritmice, timbrale și temporal-spațiale mărește raza de acțiune a unor paradigme și sintagme stilistice, oarecum stabilizate sau în curs de stabilizare, definite în mare parte în interiorul celui de al treilea inel de evoluție și neutralizate prin anii 1963—1965. Gradul de înnoire și raza de acțiune a valorilor intervalice nu puteau fi revelate prin unități de măsură unanim acceptabile. Jocul coeficienților de probabilitate într-un presupus univers sonor lipsit de orice concept de simetrie, populat doar de densități variabile pe toate treptele construcției proiectate, nu s-a putut impune. Turnura evenimentelor stilistice a urmărit în schimb accentuarea echilibrului arhitectonic în forme dinamic-dezvoltătoare și (din nou) riguros centrate sub aspect tonal-cromatic sau modal.

Concentrate asupra formei de artă contemporană, estetica artei sunetelor și teoria compoziției muzicale insistă deopotrivă asupra diversității în simultaneitate pe care o reflectă atît evenimentele petrecute în straturile piesei instrumentale cît și înnoirile ivite pe planul ciclului de mișcări. Întrepătrunderea și diferențierea unor sensuri particulare indică o dată mai mult complementaritatea formelor, speciilor și genurilor muzicale aparent opuse și pe alocuri inconciliabile. Pînă și muzicile cele mai experimentale, minimale sau repetitive, istoricește repede depășite și inexistente artistic, s-au înscris cîndva în dinamica unor evoluții convergente. Mai toate absolutizările încercate au luat ca revers parte la concentrarea gîndirii muzicale asupra timpului mare al piesei muzicale, deci în cele din urmă asupra arhitectonicii și problematicii ciclului de sonată ca operă de artă valoric în sine împlinită. Mișcările de translație din gen în gen se succed în sensul unor șiruri de sinteze integratoare, care urcă de la estetica entităților intervalice la estetica artei desăvîrșite a sonatei contemporane. Pe această cale, gîndirea muzicală operează pluriforme mutații din melos în ethos, din stil în caracter. Analizele, descrierile și comparațiile multiparalele atrag astfel din nou atenția asupra faptului că frumosul artistic al sonatei contemporane se ilustrează în îmbinarea specifică a tipurilor de caracter, particulare ciclului de mișcări în totalitatea lui. O estetică a cvartetului de coarde ar scoate la iveală legități intraductibile și imuabile în anumite perioade istorice, puse în lumină — și în valoare — de alte legități de com-

Scanned with OKEN Scanner

poziție, comutative de felul lor, concrete de la caz la caz. Teoria se arată deci prospectivă în dublul sens. Ascendentul pe care îl capătă travaliul compozițional asupra inspirației artistice poate fi la fel de periculos în lumea piesei ca și în cea a sonatei. Noile măsuri ale artisticului în planurile valorii constau în noua fază a dezvoltării istorice în relația reciprocă stabilită între natura gîndurilor muzicale definitorii, însumate într-un discurs muzical în care partea unui întreg nu este independentă, și caracterul de expresie încrustat în sensurile și semnificațiile formelor coordonate. Această concluzie s-a impus în și prin muzica anilor 1960—1968, scindată în sisteme și lumi, călăuzind demersul analitic în rosturile sale pe mai departe.

Scanned with OKEN Scanner

8

CONVERGENȚE ȘI SIMBIOZE

Numitorul comun al atîtor tendințe diferite care brăzdează metatipologia sonatei contemporane poate fi văzut în conștientizarea și regîndirea întregii experiențe artistice acumulată în ansamblul dimensiunilor istorice. Sonata capătă astfel o nouă investitură, descriind sinteze efectuate la scara timpurilor trecute. Nu este vorba de închiderea unor bucle și de deschiderea altora, ci de cuprinderea spirelor continuității într-o nouă viziune asupra unei totalități în mișcare extensivă. În această înțelegere a lucrurilor, convergențele și simbiozele petrecute au marcat nu numai o seamă de treceri de la expectativă la creativitate, ci și înfăptuiri de o indubitabilă originalitate.

Relația care leagă forma mare de forma mică și stilul mare de stilul mic apare în lumina viu contrastantă a elementelor de reciprocitate generate de factori complementari. Largile rețele de vase comunicante îngreunează într-o parte ca și în alta întreprinderea unor avînturi în neechilibru, accentuînd existența unor domenii și tehnici de graniță. Acestea nu despart ci unesc formele și stilurile. Interpenetrația unor noi resurse configurate în combinații ingenioase grăbește acest proces de fuziune. Odată cu barierele dintre forme și stiluri cad și numeroase soluții de compromis între maniere artistice și scheme de gîndire altădată moderne.

Sonata revendică la modul cel mai eminent imperativul de reprezentare în aria culturii contemporane. Pluralitatea de forme reunite în opera de artă muzicală de natura sonatei se profilează ca atare pe fundalul unei experiențe istorice supraabundentă, fără să se identifice cu aceasta. Sonata reclamă calitățile unității stilistice, subliniind necesitatea unificării cît mai depline a tipurilor de caracter. La rîndul lor, armonia acestor tipuri oglindește valoarea expresiei, a puterii de comunicare și impresionare sădite în straturile evenimentelor artistice încununate în arhitectonica formei de ansamblu a sonatei. Compartimentările și subcompartimentă-

Scanned with OKEN Scanner

rile formei mari subliniază tensionalitatea întregului. Calitatea fundamentală a operei de artă izvorăște din mulțimea calităților subsumate, chemate să se adeverească în concluzia finală a ciclului de sonată. Orice veritabil modul de pornire ațintește acest îndepărtat punct de fugă. Concordanța puterilor exponențiale se verifică în perspectiva totului, conceput și desăvîrșit ca discurs muzical. Nimic nu poate prejudicia în acest sens desfășurarea substanței muzicale din ea însăși, împlinirea gîndurilor muzicale în suma componentelor de stil.

Schimbările care au loc în această perioadă se evidențiază mai cu seamă în resortul arhitectonicii muzicale. El reflectă o înnoită înțelegere față de concepții aparținînd unor anteriorități, o anume degajare în raport cu sisteme de interpretare și de clasificare golite de sens sau perimate. Lucrurile mari și importante se fac percepute într-un alt chip, adică încadrate în tipare nespus de generoase (și deschise unor variante) în rigoarea pe care o revendică și o impun în principiu. Bunăoară înțelesurile conferite formei beethoveniene și polifoniei melodice bachiene se modifică în această direcție. Predicatele formei beethoveniene, luate ca mari repere, includ și pe cele ale formei schubertiene, schumanniene, brahmsiene, bruckneriene, regeriene sau hindemithiene, reunind de asemenea și pe cele weberiene, berlioziene, lisztiene, wagneriene, franckiene, straussiene, debussyste, mahleriene, schönbergiene, weberniene, bergiene, stravinskyene sau bartokiene. În același timp însă, în contextul larg al predicatelor adecvate formei beethoveniene, se accentuează din nou cele ale formei mozartiene — legate fie de tratarea egală a instrumentelor solistice participante la discurs, de natura cantabilității melodice a conducerii de voci, a opoziției dinamice, a sincopării și cromatizării facturii sensibil simfonizate, a întrepătrunderii polifone a concluziilor, fie de tendința sonatei de a-și atenua trăsăturile de apartenență la gen în favoarea sublinierii insemnelor specifice, distincte, proprii operei de artă modelată într-o formă unică și nerepetabilă. Sonata de mare întindere și suprafață, clădită într-un spațiu dotat cu proporții și dimensiuni neobișnuite, reprezentînd o construcție în părți delimitate și închise la rîndul lor dar strîns corelate, se poate deci izola ca atare în unicitatea ei, sau se poate uni în cuplu cu o altă sonată învecinată și tematic înrudită. Pe acest fond mozartian se întăresc din nou aspectele formei haydniene, cele care prevăd articularea fiecărei părți principale a ciclului de sonată dintr-un început pregnant, dintr-o secțiune mediană intens lucrată pînă la capăt, precum și dintr-o încheiere decisă. Pe această filieră, retrospectiva pătrunde tot mai mult în adîncurile istoriei, ale tradițiilor

Scanned with OKEN Scanner

marcate odinioară de „stilul sensibil", de „stilul galant", poposind în largul vechilor forme, nondezvoltătoare în principiu și monotematice în esență. Experiența acumulată și supusă cunoașterii obiective coboară cam pînă în anii optzeci ai secolului al șaisprezecelea. De aici pot fi trase unele concluzii privitoare la vîrstele sonatei, la periodicitatea unor înnoiri în formă și limbaj, a unor precipitări în stil și caracter. Înțelesurile pe care le îmbracă conceptul polifoniei melodice bachiene se arată în acest context a fi și mai largi, mai cuprinzătoare sub raport istoric și stilistic. Toată această lărgire și armonizare de orizonturi conduce la nedisimulate și rapide detașări față de modele de stil pînă nu de mult în uz create de un Hindemith sau Bartok, Schönberg sau Stravinsky, Webern sau Messiaen, Berg sau Hartmann, Prokofiev sau Britten. Stabilizarea și plafonarea limbajelor muzicale, interferarea valorilor de grai și îndeosebi întărirea mișcării re-tonale au contribuit la re-polarizări înlăuntrul ideii de sonată, la autonomizarea diferitelor soluții tipologic deschise. În ansamblul acestor schimbări și mutații se accentuează importanța substanței melodice (care surclasează în noile situații substanța tematică), apoi dezvoltabilitatea acestei substanțe melodice (izvorîtă dintr-o invenție melodică consecvent cultivată și aptă de a îndeplini un mănunchi de funcții expresive și arhitectonice) precum și rezistența la travaliu multiplu a entităților melodice călăuzitoare și formative la scara întregului ciclu de mișcări.

Prin anii 1968—1970 culminează tendința de renunțare la forme mai restrînse. Mai de mult conturată, această tendință universală coincide cu re-tonalizarea valorilor de limbaj, la întărirea simțitoare a cadrului tonal sau tonal-modal-cromatic, necesar în principiu articulării formei de sonată. Formativitatea elementelor melodice este astfel potențată iar forța de propulsie a gîndurilor muzicale, a frazelor și motivelor melodice înlesnesc emanciparea accelerată a noii sonate. Superpozarea constituentelor de stil poate facilita pe alocuri o oarecare incoerență afișată, mai cu seamă cînd se are în vedere o suprapunere cu alte denumiri, cînd sonata se confundă cu înșiruirea unor secțiuni sau părți deosebite. Revirimentul nu ține de un cult al procedeelor, nici de manevrarea unor eclectice soluții tehnice, ci de desfășurarea deplină a unor gînduri muzicale substanțial înnoite. Noile morfogenii, morfologii și topologii se fac expresia unor noi strategii și tactici pur compoziționale, bazate în principiu pe îmbinarea criteriilor aferente pe de o parte depănării unor bune și frumoase invenții muzicale (în sensul baroc al conceptului de *elaboratio*), iar pe de alta dezvoltării integrale a unor valori de expresie modelate în fiecare înfă-

Scanned with OKEN Scanner

ţişare conferită substanţei melodice. Prin urmare se stabilesc alte relaţii de echivalenţă între contrarii care ascultă la rîndul lor de anumite periodicităţi, traversînd ca atare analele artei sunetelor în manifestări pluriforme. Istoria mare a muzicii nu duce lipsă de regularitate. Memoria sonatei reţine dovezi, verificabile şi prin critica tehnicii de compoziţie, subliniind congruenţa unor fenomene la anumite intervale de timp relativ lungi, medii şi scurte. Ca operă de artă în sine desăvîrşită, sonata se deapănă şi se dezvoltă din matca uneia şi aceleiaşi calităţi, preferînd modificări progresive în locul unor transformări radicale. Pe această cale se refuză îmbinarea diferitului, ca şi eşuarea în maniere retro. Părăsirea formelor mai restrînse, aferente unor denumiri de sinfonietta, concertino şi sonatină, se conjugă fericit cu acordarea ritmului de formă al desfăşurării în întregul ei, cu coroborarea exactă şi perfect echilibrată a vitezelor de parcurgere, sau cu păstrarea unui singur tempo de bază. Conglomeratul de forme (deschise interpolării unor forme diferite) defineşte „figura" sonatei contemporane, asigurînd dezideratul conexiunii strînse între elemente şi îndeplinind exigenţele caracterului monolitic al întregului ciclu. Adevărata sonată elimină reducerea procedeelor de scriitură la clişee demodate, preţios simpliste şi ultraconvenţionale. Renovarea modelelor de gîndire compoziţională a scurtat poate distanţa dintre alternativele real existente în sonata prezentului, legînd cerinţa unităţii întregului (specifică atitudinii clasice) de desfacerea întregului în părţi şi direcţii (caracteristică atitudinii romantice). Tentativele de acest ordin s-au arătat fructuoase, evidenţiind punerea în valoare a semnelor de iregularitate în regularitate. Investitura sonatei contemporane a coincis cu oprirea unor divizări şi diformări progresive, precum şi cu stimularea unor extensii selective pe planurile marii continuităţii istorice.

Dacă am încerca în această viziune o derulare inversă, întreprinsă în sensul reluării şi transformării unor formule compoziţionale în intervale de timp constante, am dobîndi imaginea pluriformă a unor cicluri dinamice, deschise şi corelate în marele parcurs al sonatei presărat din loc în loc cu situaţii şi ipostaze de felul marii retrospective desfăşurată în secolul nostru pînă în preajma anului 1970. Admiţînd un interval de timp de 70—75 de ani pentru creşterea, culminarea şi descreşterea unui ciclu de viaţă al sonatei, putem demarca şase vîrste ale gîndirii şi practicii muzicale legate de propăşirea sonatei. Corespondenţele relative pot fi aflate — în raport cu constelaţia anului 1970 — la cotele anilor: 1895 (—1900); 1820 (—1830); 1745 (—1760); 1670 (—1690); 1595 (—1620). Ajungem astfel prin inversarea direcţiei de evoluţie la

momentul de încolțire a sonatei, la prima ei vîrstă, în care au luat ființă *Sonata pian e forte* (1597) de Giovanni Gabrieli precum și ultimele sonate (1615) ale acestui autor fecund și influent, cultivînd pluricoralitatea la scara scriiturii instrumentale în sonată, interpretarea putînd prevedea pînă la cinci coruri instrumentale reunite sau un mănunchi de douăzeci și două instrumente nespecifice mai îndeaproape. Alegînd un interval de timp de 45—50 de ani desemnînd periodicitatea unor precipitări în stil și în caracter, reflectînd concentrări și fixări în registrele construcției de ansamblu de tipul sonatei și contribuind astfel la stabilizări progresive înlăuntrul genurilor, speciilor și formelor muzicale primordiale, obținem următorul tablou, realizat tot prin raportare la cota anului 1970: 1920 (—1925); 1870 (—1880); 1820 (—1835); 1770 (—1790); 1720 (—1745); 1670 (—1700); 1620 (—1655); 1570 (—1610). Din această perspectivă rezultă deci opt (1570) sau nouă (1565) perioade istorice interconectate. Observînd în cele din urmă un interval de timp de 22—25 de ani marcînd ritmicitatea unor înnoiri în formă și limbaj, a unor acumulări și mutații în straturile mijloacelor de expresie ale tehnologiilor compoziționale, a unor faze experimentale dedublate de destabilizarea și plafonarea substanțelor muzicale formative, definim termenii extremi ai unei procesualități practic neîntrerupte în toată istoria sonatei de pînă la anul 1970, împărțită după cum urmează: 1945 (—1948); 1920 (—1926); 1895 (—1904); 1870 (—1882); 1845 (—1860); 1820 (—1838); 1795 (—1816); 1770 (—1794); 1745 (—1772); 1720 (—1750); 1695 (—1728); 1670 (—1706); 1645 (—1684); 1620 (—1662); 1595 (—1640). Istoria sonatei măsoară în acest caz fie cincisprezece (1595), fie șaptesprezece (1596) spire complete și totodată continuu deschise înnoirii în detaliu. Aici nu este vorba de un joc al cifrelor ci de o lucidă prospectare a concidențelor la scara dezvoltării generale a conceptului de sonată. Focalizările efectuate în jurul anilor 1920—1870—1820—1770—1720 au fost decisive pentru continuitatea sonatei, pentru creșterea și culminarea unei metatipologii de genuri, specii și forme muzicale caracterizată mai mult prin sisteme compoziționale adîncitor-extensive decît prin sisteme aplatizant-îngustătoare. Periodicitățile contemplate se cer unite în linii haşurate, toate la un loc putînd fi (în varietatea datelor) utile deslegării nodului gordian. Importantă este procesualitatea fenomenelor ce se petrec simultan și în afara oricărei fortuiri muzicologice, legitimate în cauzalitatea lor proprie. În acest consens, străin de orice algoritmizări pripite sau de încercări de încadrare în canoane abstracte, revenim asupra unui punct de vedere mai înainte avansat. Ideea retrospectivei presupune în concluzie ideea punerii continue în relație a unor mul-

Scanned with OKEN Scanner

ţimi de factori în treptată schimbare, a sumei purtătorilor de mesaj muzical vibrant şi autentic artistic, configurată în unităţi de timp date şi totodată revărsată mult peste hotarele acestor unităţi intercondiţionate. Recunoaşterea periodicităţilor permite sesizarea mulţimii liantelor care reflectă la rîndul lor prefacerile structurale, implicate în creaţia muzicală străjuită de sensuri retrospective. Şi tocmai aceste liante între vîrste şi etape consecutive contribuie la elucidarea relaţiei dintre tradiţie şi inovaţie, activă în arta marilor timpuri.

Înţelegînd relativitatea periodizărilor aplicate acestei arte ne propunem să urmărim convergenţa pînă la întrepătrundere şi suprapunere temporară a celor trei inele de evoluţie, evocînd în acest sens mersul lucrurilor prin intermediul unor lucrări artistic semnificante. Acceptînd caracterul orientativ al încadrărilor putem lua în consideraţie următorul tablou, la care se vor adăuga o seamă de interpretări legate de fenomene petrecute pe plan tehnic, bogate la rîndul lor în implicaţii estetice. Continuînd acum expunerea titlurilor de lucrări, vom reţine în fuga anilor:

1969, I: *Simfonia a patrusprezecea* — pentru sopran, bas, orchestră de coarde şi percuţie, după poezii de Apollinaire, Lorca, Küchelbeker şi Rilke, dedicată lui Benjamin Britten — *opus 135* de Dmitri Şostakovici; *Simfonia a unsprezecea* de Gian Francesco Malipiero; *Simfonia a cincea* de Fritz Geissler; *Sonata a doua pentru orchestră* de Werner Egk; *Simfonia de cameră* de Mircea Chiriac; *Sinfonietta a treia — Muzică de concert* — de Dumitru Bughici; *Muzica funebră* (solemnă) pentru vioară şi orchestră, op. 34 de Doru Popovici; *Sonata pentru cvintet de instrumente de suflat şi pian* de Friedrich Goldmann; *Sonata pentru violină şi pian, opus 46* de Rudolf Petzold; *Sonatina pentru violă şi pian* de Gyla David.

II: *Simfonia a patra* — pentru orchestră de coarde — de Liubomir Pipkov; *Simfonia de cameră nr. 3, opus 100* de Vagn Holmboe; *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Henri Dutilleux; *Salba* — variaţiuni pentru orchestră — de Liviu Comes; *Preludiu, Fugă* şi *Postludiu* pentru orchestră de Boldizsár Csiky; *Uvertura* de Theodor Drăgulescu; *Sonatina pentru clarinet şi pian* de Siegfried Thiele; *Sonata pentru pian la patru mîini, opus 32 nr. 2* de Karl Höller.

III: *Simfonia a şasea* — pentru două orchestre de cameră — de Hans Werner Henze; *Sinfonia dolci quasi passacaglia* de Klaus Egge; *Sinfonietta* de Rainer Kunad; *Simfonia de cameră* de Ludovic Feldman; *Concertul pentru orchestră* de Elliott Carter; *Per-*

Scanned with OKEN Scanner

spective — pentru 13 instrumentiști — de Tiberiu Olah; *Eterofonii* — piesă cameral-simfonică — de George Draga; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Günter Bialas.

1970, I: *Simfonia a patra* de Dane Skerl; *Simfonia a cincea* de Niels-Erik Ringbom; *Simfonia a patra* de Gheorghe Dumitrescu; *Sonata pentru orchestră de coarde, opus 33 nr. 2* de Dumitru Bughici; *Cvartetul de coarde nr. 13, opus 138* de Dmitri Șostakovici.

II: *Simfonia a doua* de Per Norgard; *Simfonia* (într-o singură parte) de Alexandru Goehr; *Simfonia a doua* de Rudolf Kelterborn; *Concertul pentru orchestră* de Ludwig Thiele; *Concertul pentru orchestră — Melodie; Ritm; Culoare — opus 37* de Dumitru Bughici; *Concertul pentru oboi, harpă și coarde* de Alfred Schnittke *Tulnice* de Mihai Moldovan; *Sonata a quattro* — pentru violină, flaut, oboi și fagot — de Conrad Beck; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Liviu Glodeanu.

III: *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Witold Lutoslawski; *Concertul pentru trompetă și orchestră* de Boris Blacher; *Concertul de cameră pentru 13 executanți* de György Ligeti; *Concertul pentru orgă, două orchestre de coarde și timpani* de Rainer Kunad; *Concertul pentru violină și orchestră* de Klaus Huber; *Unisonos I* de Ștefan Niculescu; *Cvintetul pentru instrumente de suflat* de Per Norgard; *Sonata pentru violoncel solo* de Tiberiu Olah.

1971, I: *Simfonia a cincisprezecea, opus 141* de Dmitri Șostakovici; *Simfonia a patra* de Marcel Poot; *Simfonia a șasea* de Humphrey Searle; *Simfonia a nouăsprezecea, în Mi bemol major*, de Dimitrie Cuclin; *Sonata pentru violină solo* de Gyula David; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Diamandi Gheciu; *Cvartetul de coarde nr. 1* de Tiberiu Fatyol.

II: *Simfonia a treia* de Sven Einar Englund; *Sinfonietta — Perspektiven —* de Siegfried Köhler; *Concertul pentru flaut și orchestră* de Jean Martinon; *Concertul pentru pian și orchestră* de Rainer Kunad; *Concertul pentru violină și orchestră* de Grigore Nica; *Sonata pentru harpă* de Darius Milhaud; *Cvartetul de coarde* de Constantin Simionescu.

III: *Simfonia a treia — Villons Testament —, opus 61* de Giselher Klebe; *Simfonia a opta, opus 100* de Egon Wellesz; *Simfonii pentru instrumente de suflat* de Liviu Glodeanu; *Simfonia pentru 14 instrumentiști* de Yoraki Matsudaira; *Simfonia concertantă pentru orchestră de cameră* de Ludovic Feldman; *Lamento* — pentru orchestră — de Hans-Peter Türk; *Cvartetul de*

Scanned with OKEN Scanner

coarde nr. 2 de Attila Bozaly; *Sonata pentru două violoncele și unsprezece instrumente la alegere* de Boris Blacher.

1972, I: *Simfonia a douăzecea — Triumful înfrățirii popoarelor —, în do minor* de Dimitrie Cuclin; *Simfonia a patra, cu cor — în memoria lui Nicolae Iorga* — de Doru Popovici; *Simfonia a cincea* de Dane Skerl; *Cvartetul de coarde nr. 4* de Rudolf Petzold.

II: *Simfonia a treia* de Michael Tippett; *Simfonia a doua — Lauda plaiului natal* — de Aladar Zóltan; *Sinfonietta* de Siegfried Thiele; *Concertul pentru 18 instrumente de coarde* (variantă după *Concertul pentru două violine și violă)* de Nicolae Beloiu; *Sonata pentru orchestră* de Emil Simon; *Vise* — piesă pentru orchestră de coarde — de Ulpiu Vlad.

III: *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Krzystof Penderecki; *Concertul pentru flaut și oboi cu orchestră* de György Ligeti; *Concertul pentru pian și orchestră, opus 63* de Karl Höller; *Sonata ad 12 — pentru douăsprezece violoncele soliste* — de Boris Blacher.

Ascultînd și comparînd muzica acestor ani, văzînd suma confluențelor multiforme în varietatea situațiilor și semnificațiilor concrete, ne dăm seama de încheierea precum și de deschiderea cîte unui ciclu de viață. Greu de stabilit cu exactitate absolută cea ce ține numai de unul sau de altul. Etichetările nu-și au loc aici. Cunoașterea estetică caută mai degrabă potențialul de informație artistică, apt de a fi supus discuției. Cercetarea nu poate să insiste în acest caz numai asupra singularului, asupra realizărilor sporadice și deosebite, solicitînd disponibilitatea auditorului și suprasolicitînd percepția lectorului cu puzderii de date mărunte. În acea vreme se credea că gradul de informație ar fi cel mai înalt atunci cînd în fiecare clipă a desfășurării muzicale momentul de surpriză este mel mai puternic. Această prezumpție poate fi aplicată și la analiza istorică. Pentru a ne limita în această problemă numai la creații plămădite în cultura românească și reprezentative în sfera artei autohtone, putem trece în revistă partituri ilustrînd variate apartenențe la metatipologia sonatei contemporane mărturisind fuziunea dintre inelele de evoluție, ca de pildă:

Simfonia a doua — Tachycardie; Psalm; Melodie descătușată — de Anatol Vieru; *Simfonia pentru orchestră de coarde* de Dan Constantinescu; *Concertul al doilea pentru orchestră de coarde* de Sigismund Toduță; *Concertino pentru harpă, coarde și timpane* de Carmen Petra-Basacopol; *Sonata pentru flaut solo* de Liana Alexandra (1973); *Simfonia a doua, opus 20* de Pascal Bentoiu; *Tristia* — piesă simfonică — de Theodor Grigoriu; *Concertul al*

Scanned with OKEN Scanner

treilea pentru orchestră de coarde de Sigismund Toduță; *Cvartetul de coarde nr. 1* de Edé Terény (1974); *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Aurel Stroe; *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Anatol Vieru; *Sonata pentru cvintet de alămuri și bandă magnetică* de Czaba Szabó (1975); *Simfonia a cincea, în mi minor* (din 1963, definitivată în 1976) și *Concertul pentru suflători și percuție* de Sigismund Toduță; *Simfonia a treia, opus 22* și *Eminesciana III — Concert pentru orchestră —, opus 23* de Pascal Bentoiu; *Simfonia a doua* de Nicolae Beloiu; *Simfonia a doua — Aulodica* — de Cornel Țăranu; *Simfonia „Armonii simple"* de Corneliu Dan Georgescu; *Simfonia* — 7 ipostaze fonice, alcătuind un „Nomos" — de Vasile Herman; *Sonata pentru orgă și orchestră de coarde* de Zeno Vancea; *Sonata pentru pian* de Anatol Vieru (1976); *Concertul pentru violă și orchestră* de Maryam Marbé (1977); *Simfonia a patra, opus 25* de Pascal Bentoiu; *Simfonia a doua — „Imnuri"* — de Liana Alexandra; *Cvartetul de coarde nr. 2* de Mihai Moldovan (1978); *Simfonia a doua — Opus dacicum* — de Ștefan Niculescu; *Simfonia a cincea, opus 26* de Pascal Bentoiu; *Simfonia întîi* de Șerban Nichifor; *Concertul pentru violină, violoncel și orchestră* de Anatol Vieru (1979); *Simfonia a doua — „Orizontale"* — de Corneliu Dan Georgescu; *Concertul pentru flaut, violă și orchestră de cameră* de Liana Alexandra; *Cvartetul de coarde nr. 3* de Mircea Chiriac; *Trio*-ul *pentru flaut, oboi și clarinet* de Adrian Rațiu (1980); *Ciclul de cvartete de coarde, opus 27 a-d*, cuprinzînd Cvartetele III, IV, V, VI (1980—1983) de Pascal Bentoiu. Am numit în acest cadru doar cîteva lucrări extrem de diferite sub raportul orientărilor stilistice dar convingătoare în ceea ce privește afirmarea ideii de sonată într-o formă substanțial înnoită, făcîndu-se expresia unor înscrieri în clasic, chiar dacă unele partituri semnifică mai degrabă întoarceri în romantic. Monumentele de surpriză sînt puternice iar gradul înalt al informației indică înnoiri caracterologice. De cele mai multe ori — și cele mai ilustre soluții confirmă faptul —, muzica reflectă o anume prospectare în ethos-ul unui climat modal (Vieru, Niculescu, Bentoiu, Toduță, Beloiu, Stroe, Georgescu, de exemplu), în felul de a fi al unui ethos care devine temeiul comunicării în toată ființa sonatei, în ansamblul arhitectonicii particular-artistic organizată. Gradul înalt al informației compoziționale consistă în aparența de ușurință și simplitate pe care le îmbracă evenimentele fluxului prioritar melodic organizat, iar consistența momentelor de surpriză rezidă în flexibilitatea formulelor și gesturilor macromelodice și micromelodice riguros și îndeaproape coroborate în dimensiunile desfășurării muzicale. Discursul muzical pretinde echilibrul liniilor de forță, în dreptățirea egală a elemen-

Scanned with OKEN Scanner

telor formative (împinsă pe alocuri chiar pînă la o anume echiprezență a nucleelor principale, generatoare de variante), și surpriza instalată în jocul argumentărilor colaterale și al concluziilor interioare, deci în varietatea contrastelor coordonate. Reperele de echilibru, egalitate și surpriză mărturisesc la rîndul lor mai vechea tendință de totală ieșire în evidență a formei, de marcarea unei prezențe totale a formei artistice. Punerea în relief a punctelor de referință, caracteristice îndeosebi piesei orchestrale predominant coloristică și gradată prin dezvoltarea preferențială a unor aspecte strict delimitate, se răsfrînge acum asupra ciclului, asupra sonatei, cu deosebirea fundamentală că aceste fenomene de reducție nu parcurg de la început și pînă la sfîrșit spațiul întregii desfășurări. Totala ieșire în evidență a formei coincide în domeniul sonatei contemporane mai degrabă cu intensiva cultivare a formei perceptibile, vizînd în special interrelația de reprezentare auditiv-sesizabilă a detaliilor ca și a părților în armonia cuprinzătoare a formei de ansamblu. Am putea să ne gîndim în acest sens la consistența unor categorii de formă în care posibilitatea de sesizare a corespondențelor dintre detalii și părți este deosebit de marcată, ca de pildă în ultimele partituri semnate de Șostakovici, precum: *Cvartetul de coarde nr. 14, opus 142* (1973); *Cvartetul de coarde nr. 15* — I. *Elegia;* II. *Serenada;* III. *Intermezo;* IV. *Nocturnă;* V. *Marș funebru;* VI. *Epilog* — (1974); *Sonata pentru violă și pian* (1975). În ambele creații se desăvîrșește o înscriere autentic artistică în dimensiunile formei beethoveniene. Știm că în creația lui Șostakovici are loc o culminantă concentrare asupra funcției expresive și constructive exercitate de simboluri intervalice, de motive intervalice maximal conducătoare și generatoare de variante. Asistăm așadar și la o elocventă înscriere în dimensiunile polifoniei melodice bachiene. În aceste calități constă forța formelor mari aparținînd stilului mare de accepțiune contemporană, forța „formelor puternice, tari" cum erau numite prin anii cincizeci și șaizeci tipurile de sonată în diversitatea lor modernă, tipurile împotriva cărora erau îndreptate „piesele", muzicile de alte categorii de formă decît cele aferente sonatei. Comprehensibilitatea interrelației funcțional-artistice între detaliu și parte a reprezentat una din principalele probleme legate de limitele înnoirii în sunet și ale precipitării în stil.

Interconectarea pînă la înfășurarea în unul a inelelor de evoluție în realitatea metatipologiei sonatei contemporane poate fi contemplată pe fundalul evenimentelor artistice care brăzdează gîndirea muzicală de specificitatea piesei sau a succesiunilor de piese instrumentale, scrise pentru cele mai diferite ansambluri. Amin-

Scanned with OKEN Scanner

tim aici: *Ramifications — pentru orchestră de coarde sau 12 soliști* — de György Ligeti; *Fresco für 4 Orchestergruppen, Wandklänge zur Meditation* de Karlheinz Stockhausen; *Domaines — pentru clarinet și orchestră* — de Pierre Boulez; *Quadrivivium — pentru 4 percuționiști și 4 grupuri orchestrale* — de Bruno Maderna; *Collage für-Orchester* de Boris Blacher; *Corespondences for string orchestra and syntetic tape* de Milton Byron Babbitt; *Ecran* de Anatol Vieru; *Scoarțe* de Mihai Moldovan; *Elegia pontică — pentru bariton, cor de femei și orchestră de cameră* — de Theodor Grigoriu (1969); *Inferno* de Alexander Goehr; *Stille und Umkehr* (Liniște și întoarcere, două schițe orchestrale) de Bernd Alois Zimmermann; *Paralipomena dodecaphonika opus 44* de Hans Erich Apostel; *Kontrakadez, Musik für grosses Orchester,* de Helmuth Lachenmann; *Syntagma 3* de Earle Brown; *Catalogue des objets trouvés — pentru ansamblu de cameră* — de Friedrich Cerha; *Eurythmical Voyage — pentru pian, orchestră și bandă magnetică* — de Bo Nilsson; *Schachspiel für 2 Orchester-gruppen* de Hans Zender; *Kosmogonia — pentru sopran, tenor, bas, cor mixt și orchestră* — de Krzystof Penderecki; *Unisones* de Ștefan Niculescu; *Vibrații* de Mihai Moldovan (1970); *Antikhthon* de Yannis Xenakis; *Transcriptions télégrafiques* de Dmitris Terzakis; *Melodii pentru orchestră* de György Ligeti; *Spatial Musik II — pentru percuție* — de Ton de Leeuw; *Klang-Wege für Orchester* de Diether de la Motte; *Canto II — pentru 12 formații instrumentale* — de Aurel Stroe; *Șase imagini pentru orchestră* de Adrian Rațiu; *Simfonii pentru instrumente de suflat* de Liviu Glodeanu; *Antifonii — pentru 9 violine, 4 viole, 3 violoncele, 2 contrabași și bandă magnetică* — de Nicolae Brînduș (1971); *Culori — pentru orchestră* — de Dimitris Terzakis; *Poziții — pentru orchestră* — de Hans Ulrich Lehmann; *Clepsidra II — pentru orchestră, cor, nai și țambal* — de Anatol Vieru; *Hore lungi — pentru 36 violine în șase grupe* — de Corneliu Dan Georgescu (1972); *Intermezzo — pentru 24 instrumente de coarde* — de Krzystof Penderecki; *Changements pour grand orchestre* de Rudolf Kelterborn; *Mouvements — pentru orchestră de cameră* — de Marcel Quinet; *Ison I — pentru 14 instrumente sau orchestră mare* —, și *Triplum II* de Ștefan Niculescu (1973).

În acei ani, gîndurile cele mai aprins disputate în cercurile muzicienilor erau cele care afirmau că evenimentele sonore nu se desfășoară în timp ci sînt însuși timp muzical, că funcția constituie conceptul axiomatic de bază al formării muzicale. Promotorul acestor gînduri era Stockhausen. Dar nu era singurul. Toți cei care se ocupau la modul serios de muzică și nu se sprijineau numai de datele elaborării solide, bine și corect învățată pentru totdeauna, erau pre-

Scanned with OKEN Scanner

ocupați de reunirea contrariilor sub un (singur ?) principiu de ordine. Reducerea multitudinii de aspecte la unitate, concordarea pluralității de laturi cu necesitatea subordonării părților constituiau teme de cercetare nicicînd abandonate. Avînd de ales între repetare și variere sau între înlocuire și reformulare din temelii, compozitorii au împins exploralismul polidirecțional pînă la acel capăt de lume în care extremele se ating din nou. Reprezentările sonore generate de excepții consecutiv postulate în regulă reproduc în cele din urmă forme de înfățișare situate pe undeva la jumătatea drumului. Străvechiul principiu muzical al întrebării și răspunsului poate fi plasat în chip paradoxal în acel punct în care nici punerea întrebării și nici darea răspunsului nu mai sînt necesare desfășurării sonore, deoarece însăși acțiunea muzicală se vrea nonevolutivă în astfel de situații limită, nonevolutivă sub nici un aspect și astfel în deplinătatea unor stări împlinite în sunetul lung, nemăsurat de lung, static în discreta lui mișcare interioară. În felul acesta se infirmă vechea axiomă, după care o figură sau reprezentare (sau configurație) sonoră este din punct de vedere morfologic cu atît mai mult și mai intens dezvoltată, cu cît mai dinamice se arată a fi particolele constitutive, diferențierea părților mai mari făcîndu-se apoi în sensul unei crescînde supraordonări, extinsă în consecință asupra întregului. Procesul compozițional se poate rezuma la vehicularea unor arhetipuri muzicale alese, stabilizate ca atare și supuse unor schimbări necontenite, devenind instabile odată cu progresiva lor transformare. Modelul unei dispoziții formale monolitice de acest tip poate fi văzută în piesa pentru orchestră mare *Stabil-instabil* (1965) de Günter Becker. Reducerea piesei la un principiu de mișcare, cel al apropierii și îndepărtării, simbolizînd pe undeva și prezența și reapariția ideii în lucruri, în particole sonore rudimentare și variat gradate, poate fi urmărită în lucrarea orchestrală *Parusie — Annäherung und Entfernung* (1967) de Nicolaus A. Huber. Lipsa oricăror pre-organizări compoziționale poate fi sesizată în improvizatorica piesă difuz concertantă, pentru violoncel și orchestră *Changeant* (1968) de Milko Kelemen. Jocul inserțiilor de lumină, al modificărilor produse în suprafețe coloristice, al contrastelor între segmente monocrome și treceri nuanțat gradate face obiectul unui preludiu pentru orchestră mare, *Photoptosis* (1968) de Bernd Alois Zimmermann. Același compozitor de profundă forță creatoare scrie o piesă orchestral-camerală închinată liniștii și întoarcerii —*Stille und Umkehr* —, Bernd Alois Zimmermann solicitînd respectarea unui tempo imperturbabil, unui calm extrem în interpretarea instrumentală. Sugerînd sentimentul atemporalității și infinitudinii,

Scanned with OKEN Scanner

muzica pare a amuți și încremeni în sinea ei însăși. Valoarea de permanență este un sunet lung, un *re* care pulsează la nesfîrșit în ipostaze timbrale continuu înnoite și în durate expresiv variate. Dincolo de orice urme neo-expresioniste, această piesă de elevată ținută artistică întruchipează calități referențiale ale unui neoimpresionism de mare puritate. Și tocmai acest rafinament, atins în urma unui zbucium interior, deci mărturie a trăirii în dinamica eului, revelă acele limite ultime ale piesei care fac necesare întoarcerea în lumea ciclului. Acest sfîrșit de drum marchează un început. În această perspectivă observăm argumentele principale legate de cultura piesei instrumentale moderne, acestea acționînd în ansamblul unor factori formativi, opunîndu-se ciclului de sonată, marii forme, constînd în: a) desființarea tipurilor de scriitură bazate pe țesături de voci polifon-lineare; b) egala îndreptățire a tuturor elementelor rudimentar-sonore, a tuturor aspectelor și însușirilor acestora, de a lua parte la desfășurări sonore în sine justificate; c) posibilitatea deschisă materiei fonice elementare și nearticulată în valori generatoare de entități calitativ superioare de a face obiectul unor tematizări aparente, libere într-un spațiu nemărginit; d) continua variere a densității verticale, în condițiile unor distribuții orizontale oscilante și frecvent nedistinct articulate; e) neperiodicitatea structurilor metrice și ritmice, fluctuante în succesiunea unităților de timp mare și mic; f) combinarea mereu înnoită a macrostructurilor, îngreunînd sau făcînd practic imposibilă recunoașterea segmentelor constituante de formă, de ordine arhitectonică; g) continua transformare a culorilor timbrale, fapt care ridică timbrul și sonanța timbrală în complexitatea (sau în simplitatea ei) posibilă la rangul unui factor decisiv și atotstăpînitor. În angrenajul mecanismelor fine ale piesei stăruie și o tendință mai veche a gîndirii muzicale seriale, constînd în suspendarea barierelor dintre distribuția verticală și orizontală, amintită în repetate rînduri de Schönberg și Webern, în deschiderea acelei perioade novatoare (ce apune abia prin 1970) în care problemele stîrnite de elasticitatea conceptului de formă muzicală erau rezolvate prin intermediul unor doctrine ale meșteșugului. Aceste doctrine își pierd acum investitura lor originară. Astfel se încheie poate un ciclu de viață închinat liberării sonanței, prefațat de Busoni prin vestitoarele pasagii din scrierea intitulată *Proiect al unei noi estetici a artei sunetelor* (1907). Încheierea ciclului de viață se reflectă în 1970 în scrieri ca de pildă: *Ethik und Ästhetik der musikalischen Aussage* — *Etica și estetica mesajului muzical* (în: Österreichische Musikzeitschrift, XXV) — de Hans Erich Apostel; *Die Musik des Abendlandes im gei-*

Scanned with OKEN Scanner

stigen Gefälle der Epochen — *Muzica occidentală în succesiunea spirituală a epocilor* (Viena) — de Andreas Liess; *Klangtypen der neuen Musik* — *Tipuri sonantice ale noii muzici* (în: Zeitschrift für Musiktheorie I) — de Helmut Lachenmann. Tratarea statică a materialului sonor, integrarea spațiului în compoziție, adică în piesă, spațializarea timpului muzical, emanciparea din tradiție, dizolvarea tematicii muzicale, estomparea formei muzicale, reducerea formei muzicale la mișcarea și combinarea ornamentelor, deci desprinderea sunetului de funcții și configurații melodice și acordice unanim semnificant precizate, toate aceste teme de discuție și obiective ale teoriei compoziționale seriale și postseriale afectează gîndirea critică, de multă vreme nevoită să invoce motive de neocolit. Critica gîndirii seriale a tot zugrăvit spectrul din ce în ce mai sumbru al regresiunii. Dorința de a libera compoziția de „formele fatale ale devenirii", de a „nu ține seamă de simultaneitatea și succesivitatea firelor" urzite ține de mersul metodei de compoziție, de multă inventivitate și ingeniozitate teoretică, dar și de multă neputință practică. Direcția elementarizărilor încercate nu a fost ireversibilă, dificultățile nebiruite invitînd la însuflețiri pentru idealuri generoase.

Deplasarea centrelor de greutate metodologice și tehnologice, precum și mișcarea liniilor de forță stilistice și caracterologice determină în consecință în ansamblul orientărilor și soluțiilor compoziționale convergente față de metatipologia sonatei contemporane următoarele modificări, evidențiate acum în raport cu datele situațiilor precedente, ivite și înscrise în interiorul celor trei inele de evoluție intens fuzionate, și anume în și prin:

I, a) păstrarea și înnoirea lăuntrică a metatipologiei de genuri, specii și forme muzicale treptat constituită pe parcursul unor secole înșiruite, legate în vîrste, perioade și faze strîns împletite într-un brîu continuu extensiv cuprinzător, prin procese alternativ înclinate spre alte înscrieri în clasic precum și în romantic, în concordanță cu sensurile și dominantele mentalității și concepțiilor artistice contemporane; b) re-confirmarea sistemului tonal în suma lărgirilor modal-diatonice și tonal cromatice efectuate și acceptarea lui ca parte a universului modal; c) revenirea la ansambluri instrumentale standardizate și tipologic reprezentative, la soluții și formule istoricește acreditate și îndelung verificate, șlefuite, generalizate, iarăși perfectate și permanentizate de-a lungul unor stadii de vîrf, odată cu realizarea unor omogenități și echilibruri obligatoriu accentuate în ansamblul planurilor și registrelor sonore; d) observarea în concretul actualității a razelor de continuitate, pornite din matca marilor sisteme de referință, evitîndu-se neajunsurile curentelor de revenire, a copiilor de stil, a sintezelor integratoare necreative; e)

Scanned with OKEN Scanner

reafirmarea și revigoarea elaborării, desfășurării și dezvoltării melodice, a tuturor proceselor compoziţional-formative întemeiate pe puterea de invenţie melodică și dirijate de această forţă plămădită în propria ei matrice stilistică generînd propriul ei ethos, înţelese ca momente primordiale și finalmente decisive în edificarea ciclului de mișcări necesar unitar, sistematic alcătuit sub raportul arhitectonicii de ansamblu și al comunicării conţinutului de expresie, al mesajului artistic, al valorilor emoţionale și culturale efectiv semnificante; f) dimensionarea inductivă (dar și deductivă, după caz) a expresiei și construcţiei muzicale, prin respectarea selecţiei și deciziei compoziţionale la toate nivelele devenirii muzicale, prin excluderea hazardului și sublinierea progresivă a previzibilităţii concluziei finale, ciclic pusă în perspectivă prin motive, teme și fraze direcţionate și cumulative; g) înmulţirea tentativelor de concretizare a mesajului artistic, de sensibilizare a imagisticii compoziţionale, prin intermediul unor simboluri, figuri, gesturi și forme ale expresiei discret metaforic înzestrate, în consensul unor simplificări în linii mari ale tipurilor de scriitură, a concentrării acestora însoţită de reducerea numerică a evenimentelor în desfășurare simultană.

II, a) accentuarea formelor de echilibru și a ciclurilor de mișcări proporţionate (în condiţii în care inelul de evoluţie secund poartă cu precădere elemente stabilizante, potenţial deschise unor extrapolări), caracterizate prin construcţii liber sau riguros simetrice, precumpănitor de natură dezvoltătoare în tipuri de scriitură contrapunctice sau variaţionale, sensibil liberate de tente absolutizant expresioniste sau neobaroce de orice fază; b) reliefarea centrării tonal-cromatice sau particular-modale de concepţie nouă, în virtutea unor sistematizări efectuate și a unor modele generalizate; c) clarificarea și refuncţionalizarea mecanicii instrumentale orchestrale concertante sau camerale, înzestrată cu cele mai variate mijloace de realizare a intenţiilor expresive; d) interpretarea și stăpînirea suverană a tuturor inovaţiilor produse pînă în prezent și estimarea posibilităţilor de înnoire în totalitatea factorilor constitutivi angrenaţi în dimensiunile discursului muzical; e) lărgirea și nuanţarea proceselor dezvoltătoare, a importanţei și funcţionalităţii melodice pe parcursul acţiunii sonore larg desfășurate; f) realizarea pe alocuri parasistematică sau plurisistematică dar neapărat stilistic unitară a ciclului de mișcări, prin îmbinarea firească a unor mijloace și metodologii deosebite dar artistic corespondente, prin îngrijirea pe parcurs a unor complexe tematice nemotivate sau insuficient tratabile în spirit melodic; g) concentrarea și direcţionarea încercărilor de corelare și conciliere a modalităţilor și tehnologii-

Scanned with OKEN Scanner

lor divergente, prin punerea în evidență a unor aspecte reciproc întregitoare, prin personalizarea și înnobilarea trăsăturilor stilistice caracterologic definitorii.

III, a) reintegrarea extensiv-constructivă a sistematicii de compoziție tradițională și reconfirmarea substanțială a genurilor, speciilor și formelor instrumentale istorice (cu sau fără participări vocale) în lumina experienței contemporane, atenuîndu-se progresiv aspectele experimental-rapsodice sau pre-formalizate ale desfășurării sonore; b) sublinierea modală a corelației funcționale dintre sunete înșiruite și poliform aranjabile, precum și recunoașterea aplicabilității selective a celor mai diferite valori de limbaj, în contextul accentuării calităților și funcțiilor sunetului și zgomotului, al efectelor de tot felul în sfera factorilor de discurs muzical; c) cristalizarea unei regii instrumentale de paletă largă, rod al unor sinteze integratoare, al unor purificări și potențări efectuate în resorturile practicii componistice în raport cu noile exigențe ridicate de înregistrarea și difuzarea operei de artă muzicală de superioară complexitate; d) restabilirea și întărirea punctelor de contingență cu arta anteriorității imediate sau ceva mai îndepărtate, refăcîndu-se rupturile produse și estimîndu-se din nou dificultățile înaintării în necunoscut; e) reliefarea articulației muzicale melodic-tematică și legarea devenirii în forme pronunțat dezvoltătoare și de proporții evident mărite, concomitent cu renunțarea la determinațiile formelor de moment, la reprezentările de sine stătătoare de acest fel; f) constituirea sistematică sau mai liber-combinată dar fundamental nerapsodică a operei de artă muzicală, care nu mai tinde să fie nici obiect sonor propriu zis și nici piesă disparată sau relativ reunită într-o clasă de lucrări învecinate sau ideatic înrudite, întărită prin corelarea segmentelor de formă arhitectonică, prin natura finalmente închisă a desfășurării sau a discursului, prin îngrădirea considerabilă sau eliminarea formulelor și texturilor aleatoare; g) situarea deliberată și voit neechivocă a actului compozițional înlăuntrul evoluției generale, specificarea și lărgirea proceselor de substanțializare modelatoare a gîndirii muzicale, prin verificarea practică și repetată a modalităților inovatoare riguros și multiform prospectate pe ecranul imaginației artistice, în acord cu estimarea critică a direcției luate, expresie a convergențelor și a trecerilor operate în registrele limbajelor și tehnicilor de compoziție contemporane.

Dinamica reașezării lucrurilor este prin urmare expresia unor vaste contrageri petrecute în largul genurilor, speciilor și formelor muzicale în general, a unor noi concentrări de forțe culminante în special în dimensiunile metatipologiei de sonată. Acest proces

Scanned with OKEN Scanner

de întrepătrundere, de încrucișare și suprapunere temporară a inelelor de evoluție reflectă pe de o parte experiența unor decenii dominate de prezumția tendinței materialului, de apriga dezbatere de principii axată pe categorii ale materialului sonor precum forță, spațiu și materie, cercetîndu-se cu insistență formele materiei sonore și curgerea sau desfășurarea mișcării, adică formele mișcării (Bewegungsablauf). Pe de altă parte, discuția se afundă din nou în nesfîrșitul relației între timpul muzical subiectiv și cel obiectiv. Situarea formei în timp sau ca timp reprezentat și materializat în sunet agravează întregul cerc de probleme, mai cu seamă în decursul ultimelor decenii în care „sunetul trăit" își sporește considerabil aspectele calitative, mărind receptivitatea pentru frumosul ascuns în dimensiunile sunetului, ale sonanței învăluită în mister. Muzicianul creator se pune de acord cu noile date ale psihologiei auzului care converg (după Kurth și apoi Wellek) în direcția că „timpul trăit" nu este cronometric măsurabil iar simetria metricii nu este egală cu numere identice de măsuri. În acest moment se năruie mai toate schemele tradiționale adecvate unor forme muzicale de aproape orice fel. În acest fapt a constat și șansa unor refaceri din temelii. Și poate tot psihologia muzicii a sesizat înaintea altor discipline muzicale posibilitatea definirii celei mai generale entități, numind melodia ca o mulțime sonoră succesivă. Astfel se rejudecă conceptul de frază muzicală.

Cea mai concisă formă muzicală artistic semnificantă — adică echivalabilă cu felul de a fi și deci cu calitățile definitorii ale unei piese de minimă întindere în timp — este monofraza. În alcătuirea ei simplă sau oricît de complexă, monofraza muzicală cuprinde o unitate de gîndire încheiată, formulată ca atare. În structura ei interioară, monofraza poate cuprinde deci sub raport motivic o (micro) anacruză, cruză și metacruză. Monofraza este expresia sau formularea unor valori articulate care constituie laolaltă o întorsătură formal închegată și încheiată în sine, aptă în principiu să fie repetată oriunde, oricînd și de oricîte ori în cuprinsul unor forme muzicale superior organizate. În perspectiva formelor de moment, de maximă concizione, a celor situate între *Drei Klavierstücke opus 11* (1909) de Schönberg sau *Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier, opus 11* (1914) de Webern și *Vier kurze Studien für Violoncello solo* (1970) de Bernd Alois Zmmermann, monofraza poate fi asemuită cu o microstrofă, cu o strofă de minimă întindere, statică și aproape punctiformă. Valorile reunite trebuie să fie de sine stătătoare, configurînd microstofa structurată ca formă de moment. Luată apoi ca întorsătură mai amplă, ca suprafață sau secțiune de formă muzicală, strofa reprezintă o unitate constituită din mai multe fraze, de întindere

Scanned with OKEN Scanner

şi construcţie diferită. Strofa sau întorsătura se impune deci ca element de formă care, prin natura punctelor cadenţiale terminale, similare unor rime terminale, se deschide înlănţuirii cu alte strofe sau întorsături. Concordanţa punctelor cadenţiale precizează climatul desfăşurării sonore, sensul şi ritmul ei de formă. Bogate în posibilităţi de combinare şi de variere, formele strofice şi cele polistrofice se lasă teoretic nuanţate şi gradate la nesfîrşit, cu condiţia ca grupul de fraze care compune strofe sau întorsătura încheiată şi repetabilă ca atare să participe la o dezvoltare de ansamblu, primind noi funcţii şi semnificaţii pe planul devenirii atotcuprinzătoare. Strofele foarte riguroase în repetarea lor strictă converg de regulă spre polaritatea piesei, pe cînd întorsăturile variat şi contrastant articulate, prinse în succesiuni substanţial dezvoltătoare şi periodic recapitulative, caută polaritatea ciclului. Raportul antitetic al culturilor aferente piesei şi ciclului consistă aşadar fie în vectorul acumulării şi transformării, fie în cel al dezvoltării şi încoronării. Modificările de echilibru şi încrucişările de direcţii produse în interiorul inelelor de evoluţie demonstrează apropierea poziţiilor excentrice în emisferele genurilor şi speciilor muzicale cu forme strofice fixate sau dimpotrivă libere. De aici rezultă individualizarea formelor, intercalarea unor forme în forme, supleţea conceptului de formă în muzică la nivelul operei de artă în sine împlinită. Oricît de lucrat se arată a fi acest domeniu, oricît de mari par a fi fluctuaţiile generate de criterii tehnologice, raţiunile formei muzicale se lasă mereu elucidate în funcţie de virtuţile întorsăturilor, a strofelor care desemnează (ca ansambluri unitare, deschise unor participări în registre şi pe planuri superioare) firea gîndurilor muzicale.

Sonata contemporană tinde prin urmare să se manifeste din punct de vedere tipologic ca o sonată integrală, incluzînd toate principiile de formă muzicală de orice gen sau specie, corespunzătoare unor întorsături sau strofe cu caracteristici finale ciclice. Tipurile de caracter ale ciclului de mişcări arhitectonic adecvate sau aproximate sonatei integrale se disting în varietatea lor practic nelimitată prin desfăşurări polistrofice de natură polimorfă, extinse la scara unor construcţii de proporţii monumentale.

În acest punct avansat al concluziilor terminale se ridică noi întrebări vizînd propria determinare a muzicii de felul sonatei integrale contemporane. În condiţiile gîndirii moderne specifice anilor cincizeci, sonata este privită şi abordată ca expresia unei totalităţi dinamice, părţile manifestînd o stringentă tendinţă spre întreg. Forţele motrice ale acestei nestăvilite tendinţe spre întreg,

Scanned with OKEN Scanner

spre reprezentarea concretă a totalității dinamice, rezidă în improbabilitatea însumării părților constitutive precum și în probabilitatea transpunerii în noi și noi situații a gîndurilor muzicale, a întorsăturilor ca și a desfășurărilor polistrofice de natură polimorfă în interiorul unor evoluții și dezvoltări aferente sonatei integrale. Surprindem aici o seamă de trăsături particulare, explicabile sub raportul unei psihologii a formei care nu se abate de la realitatea activității compoziționale, de la procesualitatea unor demersuri complicate și nelipsite de contradicții, înrudite cu ceea ce se presupunea prin anii cincizeci a ține de un structuralism sau configurationism cu aplicații la invenția muzicală. Pe atunci, eseul lui Martin Heidegger despre *Originea operei de artă — Der Ursprung des Kunstwerks* (în: Holzwege, Frankfurt am Main 1950) — înfierbîntase spiritele cercetătoare. Metoda oferea sprijin acelor genuri de artă ale căror opere puneau în evidență un subiect anume, precizat ca atare. Plecînd de la existența subiectului, de la subiectul însuși, investigația putea pătrunde către lucrul (sau firea) artei legat de (și prin) aceasta. Muzicii însă i se nega capacitatea de a reprezenta un subiect, discursul plafonîndu-se la abundența gîndurilor de nenumit (die „Fülle unnennbarer Gedanken") prin care — după Kant — ne-ar cuceri. Bogăția gîndurilor nedefinibile după subiect cerea o înnoită interpretare. Domnea încă concepția kantiană, după care conținuturile sau ideile estetice ale muzicii — în opoziție cu cele ale poeziei sau artelor plastice — ar fi nedeterminate, ele nefiind concepte și gînduri precizate („keine Begriffe und bestimmten Gedanken sind"). Conținuturile sau ideile estetice ale muzicii se cereau prin urmare puse într-o altă lumină, dată prin experiența compozițională recentă. Gîndirea muzicală s-a văzut nevoită să caute noi modalități de contemplare și de descriere a graiului muzical, conturînd aspecte aferente unei fenomenologii muzicale încremenită în propria ei intenționalitate. Gîndirea muzicală se apleacă așadar din nou asupra unor fenomene sonore reperate ca structuri sau configurații integrale și echivalente cu realități primordiale. Structurile sau configurațiile muzicale erau învăluite în nimbul conceptului de *Gestalt* care, în fond, avea ca bază prezumpția după care fenomenele psihice reprezintă structuri sau configurații integrale. Teoria structurilor sau configurațiilor sonore putea deci să se refere la momentele inteligibilității auditive muzicale, acoperind cîmpul fenomenelor care se definesc ca aparținînd graiului muzical, reprezentînd ceea ce semnifică graiul muzical. Într-un stadiu în care graiurile dodecafonice cunoșteau o diversificare accelerată, prin anii 1953—1955, în care ordonările modale se confruntau cu operațiile integral seriale care

Scanned with OKEN Scanner

descopereau limitele lucrurilor ce riscau să alunece în vid, studiul condițiilor și principiilor, al posibilităților și mijloacelor de felul graiurilor sau limbajelor muzicale se impunea cu stringență. Aceasta constituia latura generală a problemei. Teoria specială a structurii sau configurației se înțelegea pe de o parte ca teoria unor structuri de stil definite, iar pe de altă parte ca teoria conținuturilor muzicale, afectînd mai cu seamă felurile de conținut cu care pot opera în principiu graiurile și limbajele muzicale, pe care le fac publice și le poartă în întîmpinarea conștiinței auditorului. Teoria structurilor de stil definite și teoria conținuturilor muzicale se întemeiau pe existența multor sisteme de grai diferite, pe posibilitatea formării în continuare a unor graiuri și sisteme de limbaje muzicale deosebite. În această perspectivă, teoria sonatei contemporane a putut să cuprindă o seamă de aspecte extensiv dezvoltătoare.

În centrul dezbaterilor de principii s-a situat astfel ansamblul factorilor formativi. Factorii morfogenezei muzicale puteau fi reduși la: a) afinitatea sau rudenia sonoră, echivalată cu sonanța,: și b) proporționalitatea distanțelor intervalice. Orice grai de orice ordine putea fi format din sonanțe și proporții, luate ca fenomene sonore elementare ontologic justificate, adică existente sau realizabile în dimensiunile existenței, legitimate într-un context mai larg sau mai restrîns, fundamentînd prin urmare înlăuntrul unor sisteme de structuri sau configurații sonore anumite ierarhii. În consecință, numai în virtutea aplicării unor factori de structură sau configurație, semnificanți și formativi în cadrul unui sistem definit și bazat pe elementele constante, sonantic și intervalic reperabile, poate lua ființă un grai sau un limbaj muzical comunicabil ca atare prin natura recognoscibilă a componentelor sale. În condițiile de atunci, un sistem în curs de edificare și aplicare practică putea cuprinde valori date în temeiul unui concept modal particular, definit prin sonanțe și proporții, prin nuclee și moduri inițiale, prin tipuri de distribuție, grupe și specii modale, prin felul de a fi al unei totalități dinamice necesar unitară în imensitatea variantelor posibile. Tot pe această cale s-a putut trece la o înțelegere mai adecvată a semnificației și poziției unui motiv în frază, a unei fraze în secțiune, a unei părți în întreg, în funcție de sistemul interdependențelor dintre motivele frazei (secțiunii sau respectiv ale părții) și ansamblul rapoartelor care leagă entitățile în cauză de unitățile superioare și supraordonatoare, în cele din urmă de ciclul de mișcări în interiorul căruia se situează orice element component, oricît de mare sau mic, mărturisind în felul lui caracteristic necesara lui tendințe spre întreg, participarea lui la întreg.

Scanned with OKEN Scanner

Tocmai curentele experimentale aferente culturii piesei au scos pe atunci în evidenţă faptul că structurile sau configuraţiile muzicale nu reprezintă în şi pentru sine motive şi teme sau gînduri muzicale, ele dobîndind astfel de calităţi cel mult abia prin folosirea şi prin lucrarea lor de către compozitor, conştientizîndu-se mai cu seamă prin repetări exacte sau firesc modificate. Conţinuturile sau gîndurile muzicale iau prin urmare fiinţă cu ajutorul unor factori morfogeni şi al formelor de grai dezvoltate prin intermediul acestora, şi anume în conştiinţa compozitorului care le acumulează, extinzîndu-le în construcţii tot mai complex organizate culminînd în arhitectonica formei de ansamblu. Principiul repetării şi al varierii gradate, al contrastului treptat extins în largul unei deveniri ciclice, susţinută prin organicitatea temelor principale şi colaterale aprofundează direcţionlitatea semnificaţiei structurale legitimată prin continuitatea elementelor de discurs.

Metatipologia sonatei contemporane constă în ideea clasică conform căreia sonata integrală, luată ca operă integrală, ca Gesamtwerk, se constituie din esenţele gîndurilor muzicale de pornire care se ramifică treptat şi cresc periodic în sensul împlinirii ciclice a unui conţinut total. Tendinţele spre întreg asigură sonatei expresivitatea unei totalităţi dinamice precum şi armoniozitatea corespunzătoare particularităţii părţilor artistic articulate. Mulţimea devenirilor care converg spre edificarea conţinutului propriu sonatei ca totalitate dinamică se reazemă pe calităţile atribuite sau asociate acestor realităţi primordiale care, în supleţea şi fineţea lor structurală sau configuraţională, asigură transponibilitatea gîndurilor muzicale în concretul unor evoluţii şi dezvoltări sistematic coroborate. Această orientare modernă a însemnat practic negarea poziţiei kantiene referitoare la „abundenţa gîndurilor de nenumit". Conceptul structurii sau configuraţiei muzicale (Gestaltbegriff) privind momentele inteligibilităţii auditive reprezentînd aspecte ale graiului muzical în varietatea limbajelor posibile se pretează convertirii punerilor de probleme. Prin urmare, exegeza insistă asupra propriei determinaţii a muzicii, a conţinuturilor muzicale interpretate şi echivalate cu muzica însăşi, văzute în afara oricăror asociaţii extramuzicale sau hermeneutice. Cunoaşterea se ridică astfel la concluzia după care propria determinaţie a muzicii confirmă evidenţa conţinuturilor muzicale, care pot fi în sine la fel de lipsite de echivoc ca şi alte lucruri, conceptele şi frazele graiurilor sau limbajelor care le semnifică fiind deci la fel de inteligibile, cu condiţia ca respectivul grai sau limbaj muzical să fie deslușit şi descifrabil edificat şi să fie suficient de cunoscut ascultătorului. Conţinuturi muzicale neechivoce pot fi în accepţiuni tradiţionale şi valabile pe mai departe

Scanned with OKEN Scanner

atît motive, teme, fraze melodice și orice alte structuri sau configurații articulate artistic din combinații sonore adiacente, cît și secțiuni, părți, blocuri de părți și cicluri de mișcări. Structurile de specificitate stilistică se armonizează cu felurile de conținut muzical cu care operează graiurile muzicale în varietatea lor excepțional de bogată.

Acum un sfert de veac se considera că cea de a doua fază de dezvoltare a noii muzici ar fi început pe la 1950. Mai întîi se vorbea de un caracter punctualist, propriu celor mai noi fenomene ale muzicii de orientare nouă, adică pe la 1953. Puțin mai tîrziu, prin 1955, interesul era dominat de ascensiunea muzicii seriale. Ceva mai devreme, în 1949, la orizontul cunoașterii se ridicase problematica generării electronice a sunetului, stimulată de apariția cărții lui Werner Meyer Eppler, intitulată Elektronische Klangerzeugung. Prin toate aceste canale pulsa în fapt o nouă gîndire analitică. Într-un sens mai restrîns se putea lua în considerație un fenomen pe care îl numeam reiterarea metodologiei de gîndire analitic-punctualistă pusă în perspectivă de Webern în 1909, prin Op. 5. A doua fază de dezvoltare a noii muzici reprezenta un fenomen sau o împlinire mult întîrziată ca desfășurare istorică. Declanșarea tradivă și spontan amplificată a tipului de gîndire weberniană a fost favorizată de pătrunderea prin 1947—1949 a teoriei informației, inserată în aria unor preocupări muzicale strict delimitate prin intermediul unor aplicații în sisteme de comunicare la mari distanțe care, la rîndul lor, condiționează analiza fenomenelor acustice. Descifrarea și trasmiterea comunicării conținea așadar observarea, diagnosticarea și înțelegerea structurală a elementelor muzicale cantitativ și calitativ cuprinse.

Pe de altă parte, introducerile în compoziția cu douăsprezece sunete (de pildă de Hanns Jelinek: *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (1952) — aduceau precizări de rigoare. Jelinek — aparținînd aripei tradiționale a școlii vieneze — nota: „Sensul structurii sau configurației (Gestalt) muzicale temperate rezidă în deplinătatea ei. Numărul de doisprezece al sunetelor devine o totalitate, iar suma un integral. Materialul în sine amorf se structurează întocmai prin șir. (...) Dodecafonia nu constituie un stil nou. Dodecafonia reprezintă o nouă ordonare a materialului. Ea poartă vechi și noi discuții stilistice, vechi și noi intenții de construcție."

Prin urmare, la începutul celei de a două jumătăți a secolului nostru se considera că muzica s-ar mișca în spațiul heterofoniei, într-un spațiu extrem de liber sub raportul posibilităților de organizare a mișcării materiei sonore, generos deci în pofida restrîn-

Scanned with OKEN Scanner

gerilor impuse de una sau alta dintre noile logici constructive. Se putea presupune că pînă la finele deceniului al șaselea, gîndirea muzicală mînată de instinctul avansării cu orice preț ar fi parcurs cam cinci faze succesiv gradate și interdependente, anume pe cele ale: a) predeterminării totale; b) *coloristicii intensive;* c) stereofoniei; d) aleatoricii; e) acțiunii spontane. Straturile acestei evoluții grăbite erau populate în mare măsură încă de forme muzicale structurate, operate în medii compoziționale condiționate prin însăși natura gîndirii muzicale întemeiată pe sisteme de relații și funcțiuni. Sub acest aspect, progresul putea fi înfățișat ca o mișcare regresivă în cîmpul larg al heterofoniei. Aceasta deoarece progresul putea fi văzut în demolarea structurilor sau configurațiilor tradiționale precum tematica, motivica, metrica clasică, structurile sau configurațiile dizolvîndu-se pe calea operațiilor de reducție la sunet, la sunetul separat, la punctul sonor, de unde pot decurge apoi evenimente sau imagini sau forme punctualiste.

În fond avea loc atacarea și ruinarea metodică a travaliului tematic; absolut necesar în cultura sonatei și dispensabil în aparență în noua cultură a piesei, travaliul tematic multiplu reprezenta veriga cea mai expusă și încercată a unui lanț. Întrebarea cheie era deci dacă există sau nu legături muzicale, concretizate într-un anume sens artistic și într-o anume coeziune constructivă, în afara unor relații tematic-motivice, în afara unor astfel de situații. Posibilitatea unor divergențe extreme în aprecieri și explicații era dată. La începutul deceniului al șaptelea se considera că limitele metodei dodecafonice preconizată de Schönberg ar fi fost de mult atinse. Oportunitatea istorică a tehnicii sale era pusă sub semnul negației. În schimb se considera că moștenirea dodecafonică mai severă și mai pură a lui Webern ar deschide posibilitatea de a libera discuția înțelenită în cîmpul armoniei de tarele istorice. Se afirmase de pildă că dacă în triada vieneză Schönberg reprezentase într-un anume sens centrul, Webern tinzînd mereu spre soluțiile cele mai radicale și orientate spre viitor, Berg atît prin înclinație cît și prin temperament putea fi considerat ca o verigă de legătură cu trecutul. În noianul explicațiilor, analizelor, a justificărilor și polemicilor, interesează deopotrivă ceea ce ținea într-un fel sau altul fie de tendința spre expresie, fie de grija punctată formei. Rămăsese valabil dictonul lui Adorno din 1935, formulat în legătură cu Simfonia-Lulu de Berg, în care se spunea că Berg nu ar face nici o concesie tendințelor *non-clasice* și *vechi-romantice*. Primatul limpidității sau al clarității coincidea cu simplificarea stilului, cu simplitatea plenitudinii. Pe lîngă actualitatea alegerii între ceea ce în noile condiții ținea de tendințe non-cla-

Scanned with OKEN Scanner

sice și vechi-romantice, creația lui Berg interesa îndeosebi sub raportul fenomenelor pe care Adorno la considera a oglindi o evoluție a tehnicii în toate laturile ei, pornind de la prezumția că din principiul mahlerian al instrumentației s-ar fi clădit un principiu bergian al construcției. Ca precondiție este dat procedeul dodecafonic schönbergian, adaptat într-o modalitate pe cît se poate de specifică. Semnificativ este faptul că Adorno recunoaște o trăsătură caracteristică artei lui Berg, dezvoltată încă de timpuriu, constînd în tehnica transformării imperceptibile a materialului sonorităților. La rîndul lui, acestui principiu îi corespunde o oarecare statică, apoi un sistem de acompaniament în gen de continuo.

Ascendentul de care se bucură teoria artei lui Webern în epocă poate avea mai multe explicații. Prima din ele poate să consiste în caracterul unitar și finit al lucrului demonstrat, de ordinul evidenței logice. Procesul de creație putea fi contemplat sub raportul necontenitei căutări a materialului, precum și sub cel al permanentei verificări a acestui material în dimensiunea simțului stilistic. În fond, lucrurile puteau fi reduse la o acțiune orizontală de tip linear, în sensul vechii polifonii. Scriitura lui Webern ilustra la modul particular predominanța melodicului, a repartiției motivic gîndite, țesătura de voci făcînd trimitere la complexul simbolizat de acompaniamentul obligat de specificitatea clasic-vienenză. Factura liberă se făcea expresia nemijlocită a facturii severe, configurația muzicală evocînd tipuri de dispuneri care prin Fux făceau trimiteri la Palestrina, la esențialitatea organizării multivocale. Ca puțini alții, Webern accentuase travaliul tematic, și anume un gen de travaliu tematic conceput într-o paralelitate față de evoluția istorică a gîndirii compoziționale. În cele din urmă, ascendentul teoriei weberniene se explică prin natura structurii sau configurației muzicale, bazată pe interrelațiile tuturor elementelor formative în spațiul celui mai mic proces motivic. Integrarea organică a principiului variațional și conexiunea strînsă a tuturor valorilor angrenate în starea unui complex de voci definit ca atare au conferit acestor structuri micromotivice statutul unor entități în sine legate ca totalitate. Structura sau configurația unor șiruri de sunete divizate în trei sau patru grupe bogate în analogii se preta extinderii și succederii în grupe de ordine superioară care alcătuiau piesa, forma de moment ca și proiecții ale acesteia, prin intermediul unor simetrii simple sau recurente, a unor procedee de augmentare sau diminuare, a unor tehnici contrapunctice de încrucișare sau răsfirare în reprezentări orizontale sau melodice și verticale sau armonice.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte nu se stinsese cu totul ecoul cuvintelor formulate de Mersmann în legătură cu arta lui Webern, în fapt cu efectul gîndirii lui Webern (în: Die moderne Musik seit der Romantik, Wildpark — Postdam 1927): „Acesta arată întregul pericol al situației evolutive dată prin opera lui Schönberg. Și el scrie = piese = pentru violină și pian, pentru cvartet de coarde sau pentru orchestră. Dacă această imagine a formei însemnase pentru Schönberg un grad maxim al concentrației, al celei mai încordate activități, atunci același procedeu alunecă la Webern în domeniul lucrului pasiv. De mult a dispărut din muzica lui dezvoltarea, întruchiparea, voința de a construi. Ea este de o adîncă oboseală; (...) Șase măsuri și o = piesă =. Ici-colo cîte o sonoritate firavă, fină, defibrată, cîteva figuri întrețesute la mandolină, trompetă și violină, sunete singularizate, abrupte și izolate, acesta este totul...". Aceste gînduri au fost scrise de un promotor al noii muzici, de un mediator de cultură și estetician de primă mărime.

Cultura piesei moderne și de orientare experimentală s-a sprijinit pe desființarea progresivă a formei unidirecționale ca desfășurare. Ruptura cu tradiția se concretizează în acest punct, dacă se admite ca interpretul să parcurgă în voia lui suprafețele și traseele proiectate de compozitor. Prezumpția totalei imprevizibilități a desfășurării năruie însăși existența formei, calitatea ei arhitectonică. Suspendarea continuității în desfășurare conduce la de-funcționalizarea elementelor semnificante, la refuzul in-ordonării fragmentului în tot, la scoaterea acestuia de sub incidența procesului evolutiv și constructiv, particular operei de artă finită și lipsită de echivoc sub raportul direcționalității și organicității desfășurării sub cupola arhitectonicii de ansamblu. În sonata a treia pentru pian de Boulez numai există o astfel de formă ci numai formanți, adică particole de formă, structuri parțiale, secțiuni care pot fi cîntate în diverse ordine, după anumite reguli de joc, indicate în lucrare.

Travaliul cu un material care poate fi numit elementar îl pune pe compozitor în fața unor probleme noi. Această aserțiune vehiculată în cîmpul muzicii electronice s-a întîlnit cu alta, după care materialul tematic-nesemnificant poate deveni semnificant, adică simbol al unor curbe sonore în mișcare. Importante devin prin urmare direcția, mărimea și rapiditatea mișcărilor sonore evolutive precum și traseele particulare ale acestora. Arta compoziției se poate reduce prin urmare în cultura piesei la tehnica utilizării unor formanți inițiali, sau numai a unor entități potențiale, care permit realizarea unui mare număr de forme posibile. De asemenea, di-

Scanned with OKEN Scanner

socierea textului într-o compoziţie vocală putea constitui un motiv de inspiraţie pentru jocul unor tehnici libere. Manipularea feluri tă a particolelor fonice a dus la re-compunerea imagisticii de ordinul piesei. În acest context s-a definit la sfîrşitul anilor cincizeci atît ideea eliminării suveranităţii structurii muzicale faţă de cea poetică (Berio), cît şi ideea continuităţii variabile şi incalculabile a unor diviziuni structurale (Stockhausen). Tendinţa de a extinde totala imprevizibilitate a desfăşurării sonore asupra arhitectonicii de ansamblu de felul ciclului de sonată nu a putut fi susţinută cu argumente artistice. Dacă la cotele piesei, labirintul formei poate fi parcurs în sensuri diferite, echiprobabile pînă la un punct, atunci la cotele ciclului gradat către o finalitate unică o astfel de încercare se năruie în sine. Afundarea în static nu putea fi oprită pe această cale. Ligeti considera că, deoarece forţele propulsoare ale desfăşurării în formă au fost sustrase acestei muzici, piesele de acest fel se asemănă unor covoare agăţate în aer, de o grav-orientală liniște. Nici descompunerea cuvintelor, pentru a se găsi după noi criterii o nouă posibilitate de ordonare a materialului vocal rezultat din această operaţie, nu a sugerat nişte noi soluţii muzicale. La începutul anilor şaizeci se ştia prea bine că în cultura piesei este tot mai greu de a stăpîni şi grada formări de contraste. În acest punct mişcarea pendulului se schimbă.

Analiza acestui drum critic culminează cu constatarea după care fiecare piesă tinde să pună în evidenţă propriul ei limbaj, unic şi nerepetabil ca atare. Imposibilitatea satisfacerii acestui deziderat a condus la realizarea unor clase de compoziţii de felul piesei. Gradul de valabilitate al unei piese se identifică cu exclusivitatea formulei, cu unicitatea soluţiei întruchipată într-un prototip. Piesa se întorsese împotriva caracterului posesiv al experientei, refuzînd să participe la convenţii de limbaj muzical, la sensuri ale evoluţiei recente, la repetabilitatea unor criterii. Mişcarea de întoarcere porneşte din punctul extrem al negaţiei, în care piesa ignoră orice relaţie în afară de aceea cu ea însăşi, cu momentul manifestării ei incomparabile. Anacruza este adusă prin reluarea „compunerii cu intervale". Ligeti precizează în 1960: „Această reluare nu este regresivă: intervalele nu se ierarhizează şi rămîn în afara oricărei funcţionalităţi tonale, fiind tratate sub raportul unor caracteristici de grup." În marea recurenţă a dezvoltării istorice, atît de plină în începuturi şi evoluţii întrerupte, atît de bogată în explorări polidirecţionale duse şi neduse pînă la capăt, se accentuează refacerea şi reinstruirea motivului, a temei, frazei, melosului, a travaliului tematic, a ritmului metric neîntrerupt care leagă evoluţii melodice-motivice în simetrii, a gradelor de afini-

Scanned with OKEN Scanner

tate tonală, a ordinii care determină sub raport armonic-modal sau tonal articularea arhitectonică a formei de ansamblu, a tonalității însăși ca lume a modalismului supraordonator. Tipurile de scriitură de ordin omofon sau polifon se impun din nou ca martore ale unor anume tipuri de stil. Nu toate drumurile marcate de explorări polidirecționale au permis întoarceri firești, finalizate prin avansări în sensul unor sinteze generale. Și totuși, cele mai multe încercări fructuoase au insistat asupra refolosirii și recalificării evoluției și continuării melodice, asupra regîndirii unor cîmpuri de tensiune și de rezolvare armonică. Reordonările entităților melodice și ale tensiunilor armonice, efectuate în forme foarte variate și în continuă diversificare, s-au petrecut în cultura sonatei, necesar deschisă unor sinteze generale. Concepțiile despre artă ale unor compozitori aparținînd unor curente și tendințe poate diametral opuse sau avînd prea puține trăsături în comun, s-au întîlnit totuși în acest mers al devenirii guvernat de ideea sonatei.

Cultura sonatei contemporane reprezintă cu totul altceva decît o simplă adeziune la tradiție, la sfera unor tradiții delimitate prin ciclice înscrieri în clasic sau în romantic. Joeul razelor ce alunecă peste noi momente expresioniste sau impresioniste nu ascund întărirea unor noi relații formale, a căror diversitate ne apare foarte semnificativă, cu atît mai mult cu cît tehnicile cele mai severe converg către sublinierea deloc crepusculară a diversității în unitate. Infinitele posibilități de expresie pe care le pot degaja astăzi mijloacele sonore relativ stabilizate se deschid cu predilecție unor discursuri armonioase, împlinite ca atare în lumile mărginite ale metatipologiei sonatei contemporane, într-un cosmos guvernat de rațiunile muzicii instrumentale, de menirea formelor, a tipurilor de caracter întrunite în ciclu, într-un tot organic proporționat, cuprinzînd și reverberînd totodată inconfundabile calități de ordinul melodiei, armoniei, ritmului și formei. Forțele formative ale sonatei depășesc în acest stadiu al evoluției istorice antinomia dintre concepție și tehnică. Cultura sonatei contemporane a implicat simțul pentru gîndirea istorică. Impulsionarea intuiției și a cunoașterii logice au fost aici însoțite de sprijinirea imperios obiectivă a simțului stilistic prin participarea cunoașterii istorice. Cultura sonatei contemporane este expresia unor explorări multiple și pluridimensionale, anti-ermetice în spirit și rezultat. Această atitudine declarat și consecvent anti-ermetică, permanent dar selectiv și motivat deschisă unor sinteze integratoare, corespunde unor compensații oferite de mentalitatea muzicologică. Relativa micșorare cantitativă a unor noi structuri fundamentale nu îngrădește universul noilor posibilități, articularea unor autentice

Scanned with OKEN Scanner

valori de felul graiului muzical intens particularizat și fin diferențiat.

Prin conotațiile de mai sus am redesenat drumul propriei determinări a muzicii de-a lungul ultimelor trei decenii, atît de adînc brăzdat de mari probleme pluriform răspîndite în timp și spațiu. Dilemele sonatei contemporane s-au spulberat în acele clipe ale anilor cincizeci cînd s-a putut ști că principiul serial nu este numai expresia unei metode sau suportul acesteia, ci aparține și idealului de frumos al muzicii celei mai avansate în sensul cel mai constructiv al designație. Evoluția a luat o nouă întorsătură, pe parcursul anilor șaizeci, cînd s-a adîncit convingerea că noua cultură a sonatei nu se abate de la mișcare, depășind statica piesei. Ipostazele anilor șaptezeci au marcat cursul ascendent al gîndurilor muzicale la scara ciclului de mișcări, arhitectonica marilor forme de organizare superioară justificînd și încununînd devenirea și precizarea gîndurilor muzicale formative prin repetare și variere.

Estetica sonatei contemporane se verifică în cele din urmă în planul arhitectonicii de ansamblu, acolo unde părțile distincte ale întregului ciclu de mișcări se arată susținute și conexate prin filiații motivice, prin metamorfoze ale substanței generatoare, preconizate în prima parte și concluziv culminate în ultima parte a ciclului. Discursul muzical urmărește astfel reliefarea unor teze și antiteze, dezvoltarea și diversificarea unor entități tematice colaterale sau complementar contrastante, în permanentă opoziție și gradată amplificare, pentru a se uni într-o sinteză finală. Conturarea unui univers instrumental specific antrenează o armonios variată polifonie de planuri și situații. Complex construită și din punctul de vedere al arhitectonicii de ansamblu și din cel al evoluției fiecărui detaliu în parte, străjuită de marea mișcare a ideilor pornite dinlăuntrul unor celule intonaționale primare, din care se modelează pe parcurs toate elementele întregului, toate momentele discursului muzical, sonata comunică o muzică ale cărei trăiri nu se lasă formulate în cuvinte. Sonata mărturisește vibrațiile unor suflete, culturi și civilizații reunite în cununa memoriei, în brîul unui prezent care nu vrea și nu poate să se piardă în negura timpurilor. Dinamica psihică atașată discursului muzical conferă sonatei pe alocuri un caracter eseistic, imprimînd desfășurării o discretă nuanță rapsodică, de preferință în simfonii și poeme dar și în concerte în care, pe temeiul unei melodii îndelung toarsă, semănînd cu o melopee infinită, așternută peste hanguri în sunete foarte lungi, se răsfiră în continuu șiruri de dialoguri

Scanned with OKEN Scanner

între instrumente soliste și grosul ansamblului orchestral. Dar și cvartetul de coarde observă înmulțirea recitativelor și a legăturilor în cadențe, precedate de agitate colocvii și urmate de comentarii animate. Idealul sonatei nu vibrează totdeauna într-o muzică senină, luminoasă, în care totul să fie numai armonie în mișcare, sau mișcare în armonie. În astfel de oscilații se întrupează deplasări din clasic în romantic, nuanțînd liniile principale ale evoluției gîndirii compoziționale contemporane, fenomenele mărturisind într-un fel sau altul motivații de conținut, cele care legitimează logica de construire a comunicării artistice. În complexitatea și diversitatea gîndirii muzicale contemporane, armonia sunetelor lasă să se facă simțite ecouri ale problematicii umane, ale concepției despre lume și viață făurită și susținută de individ, de personalitatea creatoare. Dacă sonata se identifică cu o muzică tensional arcuită în cînturi strofice străbătute de idei muzicale conducătoare și coordonatoare care se ramifică succesiv și se unesc apoi treptat într-o formă arhitectonică cu dispuneri concentrice, atunci nu este mai puțin adevărat faptul că ea poartă deopotrivă și expresia unor sentimente modelate în clocotul vieții, al realității înconjurătoare. Principiul confruntării și întrepătrunderii a două sau mai multor gînduri muzicale, opuse ca profil melodic, ca structură ritmică și încărcătură armonică, deosebite deci sub raportul semnificației, oferă contemplatorului ager o pătrundere pînă în largul și adîncul unei lumi a sonatei. Sonata este prin urmare o narațiune sonoră ce se deapănă în etape dominate de o idee conducătoare, dar în acest caz o narațiune deschisă esențializării în discurs. Chiar și formele strict monotematice, pînă și cele dominate de un singur motiv, se arată condiționate de realizarea unor opoziții interioare și numai în virtutea unei astfel de conflictualități, părțile pot compune în ansamblu o formă amplă, arhitectonic împlinită și echilibrată. Diversitatea formelor concentrice, generate de un material tematic expus în frontonul ciclului de mișcări, se întemeiază în consecință pe: opoziția și concilierea contrariilor; mutația continuă a valorilor expresive ale tematicii; sinteza acestor valori expresive bazată pe tehnica tratării ciclice.

Metatipologia sonatei contemporane se proiectează în conștiința omului de astăzi ca o realitate artistică de importanță majoră. Capacitatea de invenția a muzicianului creator imaginează un cosmos sonor întruchipat în sonată, într-o operă de artă care subliniază ideea de mișcare a unei materii sonore integral definite. Compozitorul este pus să descopere în felul lui elemente primare de discurs muzical, adecvate sensibilității și viziunii sale, dar totodată existente și în fondul aperceptiv al semenilor săi, pentru

Scanned with OKEN Scanner

a ajunge la comunicarea artistică dorită. Această problematică este în adevăr un inepuizabil subiect deschis unor conștientizări repetate și crescînde în intensitate și cuprindere, conducînd spre concluzii finale asupra ideii contemporane de sonată. Ne-am obișnuit să gîndim simfonii cu linii de evoluție dinamizante și logic dramatizante, reprezentate ca un întreg necesar-unitar, poetic și expresiv, reunite totodată în cicluri de simfonii, în grupe de lucrări. Ne-am străduit să urmărim același principiu al unității supraordonatoare în toate sferele sonatei, în concerte instrumentale precum și în cvartete de coarde, în sisteme întregi de lucrări situate pe coordonate convergente. La scara unor astfel de mărimi, părțile au o autonomie doar aparentă, deoarece ele sînt nemijlocit legate și deschise pe temeiul unui principiu variațional, evident și pe planul metamorfozei substanței tematice. Ciclurile indică la rîndul lor existența dezvoltărilor secunde, interioare, îndepărtate, sintetizante în ideea timpului dilatat, măsurat în unități de sonate, în opere finite ca atare. În astfel de condiții, sonatele — fie ele simfonii, concerte, cvartete de coarde sau sonate pentru diferite ansambluri instrumentale de specificitate camerală — se comportă ca și gîndurile muzicale, ele generînd succesiv o serie de motive ce se ramifică polifonic, tinzînd pe parcurs să se condenseze în entități expresive antagonice, dar aflate într-o strînsă conexiune dialectică. De multe ori, sonatele se constituie în perechi reciproce întregitoare, articulate în felul unor duble variațiuni ale căror arcuiri se prelungesc asupra altei sau altor perechi de sonate. Opera de autor poate fi compusă așadar ca un întreg cu cicluri progresiv dezvoltătoare, în interiorul căruia se configurează treptat cîte o lume de natura sonatei.

Autorul de sonate își propune să obțină o osmoză între elementele de scriitură simfonică, concertantă și camerală, reamintind pe de altă parte mereu datele esențiale ale problematicii și poeticii simfonice, concertante și camerale. Această contradicție fundamentală permite la rîndul ei intrarea în nemărginitele spații ale esteticii sonatei contemporane. Specializarea și perfectarea tipurilor de scriitură în funcție de gen, specie și formă muzicală condiționează aflarea și definirea unei metatipologii în continuă devenire și concentrare după loc și timp, modelarea unor caractere care tind să se identifice cu un ethos anume. La modul ideal, acest ethos trebuie să fie covîrșitor prin frumusețea și măreția lui, pe cît posibil prin puritatea lui. Scriitura intens particularizată este așadar menită să sublinieze resursele expresive și coloristice proprii ansamblului instrumental ales, oricît de extins sau restrîns,

Scanned with OKEN Scanner

de regulă apt să facă obiectul unor intervenţii solistice sau unor divizări funcţionale nuanţate, tinzînd să cuprindă un cît mai larg cîmp sonor. Întrepătrunderea tipurilor de scriitură instrumentală ţine de dramaturgia observată în cazuri concrete, înlesnind prin răsfrîngeri şi filtrare variată tocmai particularizarea unor modalităţi diferite de organizare a formei muzicale. Unicizarea criteriilor de scriitură instrumentală angajează deopotrivă: a) expresivitatea melosului implicat în procesul comunicării unui mesaj artistic; b) arcuirea şi diversificarea nuanţată a acestui melos cu ajutorul poeticii şi dramaturgiei muzicale; c) adîncirea unui conţinut de expresie care să sugereze prin posibilităţile specifice discursului muzical un conţinut unitar artistic; d) resursele inepuizabile de entuziasm, fantezie creatoare şi de făurire conştientă a operei de artă reperată în întregul ei, concepută ca formă de manifestare şi reprezentare materială a energiei şi spiritualităţii umane creatoare. În această idee, orice sonată se clădeşte din elemente care tind spre unificarea şi rezolvarea lor în încheierea lucrării, aceasta reamintind în şirul momentelor concluzive datele esenţiale ale întregului ciclu de mişcări, concluzia finală rezultînd în fapt dintr-o sinteză cuprinzătoare. De regulă, momentul tensiunii maxime marchează o opoziţie clară faţă de suma desfăşurărilor anterioare, culminaţiile fiind menite să arunce punţi către deslegarea problematicii, să stabilească şi să întreţină ciclice comparaţii între părţile discursului muzical. Reprizele sintetizante, marcate la scara părţilor sau la cea a întregului ciclu de mişcări, reconfirmă fondul motivelor şi gîndurilor muzicale generatoare, înfăptuind în esenţă sinteza caracterelor în perspectiva conglomeratului de mişcări reunit în arhitectonica formei de ansamblu. Fiecare nou cadru expozitiv participă la o frescă larg desfăşurată, revărsîndu-şi razele asupra parcursurilor şi ipostazelor sistematic coroborate. Deşi conţinutul muzical nu poate fi codificat şi redat în cuvinte, oricît de măiestre ar fi ele, totuşi deslușirea naturii proceselor reunite în discurs, a semnificaţiei încorporată în substanţa şi efectivitatea acţiunilor sonore aferente metatipologiei sonatei contemporane suscită mereu contemplaţia şi exegeza estetică. Ne captează atenţia îndeosebi acel element al muzicii care învecinează fantezia şi intuiţia artistică cu meditaţia filosofică. Poate că pe această cale, sentimentul şi gîndul se împletesc pentru a împînzi şi lumina firea operei de artă, a sonatei în specificitatea contururilor şi dimensiunilor precise. Şi aşa cum motivele conducătoare punctează segmentele formei arhitectonice aferentă întregii opere de artă, tot astfel sensibilitatea şi raţiunea sondează multitudinea relaţiilor şi metamorfozelor structurale, căutînd în fapt rezolvarea emoţională şi logică totodată a

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltărilor polimorf îmbinate. În punctul maxim al unor observații poliplane, condiționînd atît rememorarea istoriei cît și fixarea prezentului în scurgerea momentelor intens variate, se luminează fondul depărtat și discret al unei deveniri nemărginite, în cadrul căreia sonatele imaginare ale viitorului poartă însemnele materializării în existent. În această înțelegere a rosturilor, estetica sonatei contemporane conturează înseși premisele dimensionării desfășurărilor ulterioare.

Orizontul mondial al cercetării subliniază existența unui moment de seamă în mișcarea genurilor, speciilor și formelor muzicale. Nu poate fi concepută o încremenire în tipare, așa cum nu poate fi trecută cu vederea o reînscriere în tipare pe noile spire ale dezvoltării. Înscrierile în clasic semnifică totdeauna efectuarea unor operații de incluziune. De astă dată, mulțimea elementelor supuse incluziunii este imensă, copleșitoare în unele privințe dar totuși comensurabilă teoretic. Lucrurile se cer doar măsurate la o altă scară și înțelese ca o succesiune organică de forme. *Res facta* înseamnă în această ordine de idei în metatipologia sonatei contemporane arta scriiturii specifice, dusă la perfecție în limitele imanente unui sistem de compoziție virtual deschis desăvîrșirii. Evoluția lucrurilor este prin urmare expresia unor metamorfoze determinate interior, condiționată în și prin urcarea bruscă sau ezitantă a unor seve vitale. Inventatorul de muzică, cel care cunoaște și crede în sensul valorii individuale, al reușitei unice în felul ei, continuă deci în noi și mereu alte condiții ceea ce vechii maeștri numeau *ponere vel facere* iar apoi *componere*. Contemplarea istoriei muzicii implică observarea insistentă și îndelungată a fazelor descrise odată cu metamorfoza genurilor, speciilor și formelor muzicale, reținînd așadar mișcarea materializată în înnoirea, dezvoltarea și transformarea lor. Dacă acum pe de o parte a compune implică în muzică principiul și rezultatul acțiunii de realizare — adică principiul și totodată opera în concreteţea facturii caracteristice, artistic precizată pentru a marca și pe această cale aportul specific al personalității creatoare ca factor esențial al evoluției muzicale —, iar pe de altă parte unitatea lucrului realizat — în ansamblul operei de artă particularizată prin factura compozițională proprie —, atunci ne dăm o dată mai mult seama de faptul că mutațiile recunoscute ale genurilor, speciilor și formelor muzicale de-a lungul secolelor nu contrazic considerarea lor ca unități ci impun împreunarea lor în unitate. Și tocmai această unitate a totului legitimează autenticitatea și frumusețea aspirațiilor și contribuțiilor individuale. Factura poate defini desigur varietatea felurilor de compoziție și diversitatea tipurilor de scriitură severă

Scanned with OKEN Scanner

sau liberă, dar demersul de acest ordin vizează odată cu sistematicul și istoricul marile dimensiuni ale istoriei în care se încadrează polarizările sistematice. În necontenita mișcare a concepțiilor muzicale, factura compozițională mărturisește și definește în legea ei o anume unitate de sens, proiectată deopotrivă în mic și în mare. Sistemele de reguli, legate de factura muzicală pe mai multe voci, se integrează în întregul acestei mișcări comandamentelor particulare genurilor, speciilor și formelor muzicale, reflectînd fenomenele muzicale ca expresie a practicii compoziționale. Tensiunile între intuiție și rațiune au devenit astfel tot mai mari în cîmpurile și așa destul de încărcate ale creativității individuale și ale creativului în genere, cu atît mai mult cu cît dispoziția complexă și diferențiată a noii partituri putea fi luată ca un garant al valorii artistice a operei însăși.

În contextul unui prezent în care creatorul de muzică știe mai bine decît oricînd că sunetul muzical nu este un ultim și indivizibil element de construcție al materiei sonore ci o integralitate în sine structurală, mișcarea interioară a genurilor, speciilor și formelor muzicale comportă noi aspecte și interpretări. Așa cum conceptul de gen (Gattungsbegriff) este supraordonat conceptelor sale de specie (Artbegriff), tot astfel conceptele de gen și specie se supraordonează conceptelor de formă (Formbegriff). Relațiile de incluziune reglementează așadar natura mișcării. În consecință, un concept de gen poate fi el însuși substituit printr-un concept de specie, la fel cum acesta se lasă înlocuit în anumite împrejurări printr-un concept de formă. Cu alte cuvinte, conceptele de gen, specie și formă muzicală sînt corelative unul față de altul, problematica relației între aceste concepte putînd fi tratată numai în conexiune cu starea raporturilor și a tendințelor de incluziune, ținîndu-se seamă de condițiile concrete în care elementele unei clase devin elemente ale altei clase. Metamorfozele determinate interior tind să pună în evidență succesiuni organice, muzicalicește definite.

Astfel de puneri de probleme comportă actualizări necontenite, legitimate prin faptul că în ultimele trei decenii și jumătate gîndirea muzicală pare să fi urmărit mai întîi evitarea oricăror apropieri față de tipurile de factură transmise și mai apoi căutarea pînă la copiere și repetare a unor tipuri de factură istorizate. Astfel spus, în goană după ofertă de material și indicații de interpretare, de pildă în muzicile aleatorice și repetitive sau în cele deschise colajului de tot felul, diminuează sau dispare ceea ce poate fi considerat drept structură propriu zisă a facturii compoziționale autentice și stilistic unitare. Teoria facturii pe mai multe voci este prac-

Scanned with OKEN Scanner

tic golită de reguli, stilistic condiţionate la rîndul lor şi deduse dintr-un anume limbaj muzical. Ideea care a fost dusă la triumf a fost aceea că regulile reunite în teoria facturii muzicale pe mai multe voci nu posedă niciodată o valabilitate dincolo de timpul lor. Muzicile neo-primitive au pus dimpotrivă în evidenţă excepţionala persistenţă a unor tipuri arhaice şi milenarele virtuţi de reprezentare, de adaptare la concret. Pe acest temei au putut fi concepute şi produse muzici în felul unor acţiuni sonore lipsite de o factură clar recognoscibilă. Metodele euristice în ale compoziţiei au întărit constatarea după care nu toate procesele esenţiale de gîndire poartă şi posedă un caracter deductiv. Construcţia de teorii compoziţionale pe cale deductivă poate fi citită în puzderia acelor partituri moderne care se limitează la metodele şi regulile inventate, la procedee chemate să ţină loc unor valori organic artistice. Muzica redevine într-un fel ceea ce părea a fi atunci cînd Herder schiţa o istorie a genurilor literare considerate ca specii vii *(Versuch einer Geschichte der Dichtkunst),* atunci cînd în *Kalligone* (1800) muzica era definită ca „arta succesiunii în timp a sunetelor". Mişcarea de astăzi şi cea de mîine a genurilor, speciilor şi formelor muzicale este o mişcare de transformare din omogen în heterogen, dedublată de contrariul ei, de ceea ce ţine de natura înscrierilor în clasic. Transformările din omogen în heterogen condiţionează prin reacţie fuga de la un fel inegal, opus, aparţinînd unui alt gen şi căutarea calităţii de fel egal, concordantă, aparţinînd aceluiaşi fel. Lucrul heteronom, făcut după legi străine, dependent de legi străine, deci de fel diferit sau ne-autonom, se află în opoziţie cu lucrul autonom, de sine stătător, independent, făcut după legi proprii. Voinţa de stil este în aceste condiţii expresia dobîndirii şi păstrării unor legi particulare dar nelipsite de tendinţe generalizante. Temeinicele cunoştinţe muzicale, judecăţile sigure în cît mai numeroase domenii ale artei sunetelor, capacităţile critice în raport cu laturile practicii muzicale contemporane, abrogarea atîtor legi tradiţionale şi pe de altă parte mixarea atîtor paleative şi poncife nu au putut să modifice prea mult unitatea în mare a mişcării în care este cuprinsă gîndirea muzicală din interiorul ei atît de multiform compozit şi stratificat. Sentimentul artei (Kunstgefühl) şi sentimentul stilului (Stilgefühl) se implică în această mişcare pluridimensională dar negreşit dominată de o anume cerinţă a integralităţii. Oriunde şi oricînd în ansamblul acestei mişcări deschise, sensul se cere găsit într-o interpretare hermeneutică a lucrurilor în datul muzical însuşi iar nu introdus din afara lui. Sub acest aspect, tipurile analizei sau interpretării compoziţionale adună strat după strat elemente aferente unor decizii de valoare, necesare şi utile exegezei estetice. Determinaţiile artistice ale

Scanned with OKEN Scanner

acțiunilor compoziționale se petrec în ansamblul unor complicate relații reciproce, în cuprinsul cărora dialectica re-cuplărilor stilistice ocupă o importanță deosebită. Decisivă este de la caz la caz potrivirea sau concordanța interioară a lucrurilor, aspectul particular făcîndu-se înțeles numai atunci cînd înțelegerea totului este sau rămîne presupusă.

După două veacuri bogate în cercetări conduse în direcții diferite, gîndirea despre arta sunetelor se întoarce astfel din nou asupra unor precizări făcute în spirit aristotelic și totodată într-o viziune timpuriu-clasică, anume asupra sistemului de clasificare propus de Johann Gottfried Herder în prima parte din *Kritische Wälder* (1769), propozițiile subintitulate *Considerații referitoare la știința și arta frumosului,* la rîndul lor continuare sau complement la nu mai puțin faimoasele *Fragmente la literatura germană modernă* (1767). Propozițiile prin care muzica este definită ca artă temporală, precum și cele prin care Herder sugerează contemporanilor săi o nouă clasificare a artelor după principiile de spațiu, timp și forță au suscitat și prezintă încă un interes deosebit, cîștigînd în actualitate. Să vedem sub acest aspect textul lui Herder, altminteri bine studiat și bine cunoscut: „Pictura acționează în spațiu, și printr-o reprezentare artificială a spațiului. Muzica — și toate artele energice — nu acționează doar în ci și prin succesiunea de timp (Zeitfolge), printr-o artificială alternare în timp a sunetelor. Nu s-ar lăsa oare redusă și firea poeziei la un asemenea concept capital, deoarece ea acționează prin semne voluntare (durch willkürliche Zeichen), prin sensul cuvintelor asupra sufletului? Noi vrem să numim mijlocul acestei înrîuriri (Wirkung) forță (Kraft): și așa cum în metafizică spațiul, timpul și forța sunt trei concepte de bază, cum toate științele matematice se lasă reduse la unul din aceste concepte, tot astfel vrem să spunem și în teoria științelor frumoase și artelor: artele care furnizează opere (Werke) acționează în spațiu; artele care acționează prin energie acționează în succesiunea de timp; științele frumoase, sau mai mult decît atîta singura știință frumoasă, poezia, acționează prin forță.“ Reprezentarea artificială a spațiului și timpului muzical, a evenimentelor muzicale care există nu numai în timp ci și prin timp, apoi toată problematica tratată de Halm sub raportul „voinței“ iar de către Kurth sub cel al „forței“ se arată cuprinsă în acest fragment de text al lui Herder. Într-o accepție foarte îngustă, reducerea impresiei de mișcare ce pleacă de la succesiuni de sunete se întoarce asupra sunetului însuși, asupra calității și funcției sale, obligînd la înnoite deosebiri între factură și formă, între configurație sau structură și funcție, între simbol și valoare. În progresia acestor deosebiri, granița dintre fenomenul

Scanned with OKEN Scanner

cercetat și interpretarea acestuia este pregnant variabilă sub raport istoric. Într-o limitare încă mai pronunțată, cercetarea estetică repune în discuție înseși principalele sisteme de interpretare ale muzicii.

Privind înapoi în timp putem considera că prin anii șaizeci, gîndirea muzicală se lăsase în bună parte dominată de elemente sau sisteme de gîndire situate în afara ei. Această lărgire a razei de acțiune, nelipsită de deplasarea centrului de greutate, s-a repercutat în variate forme asupra gîndirii muzicale, asupra mișcărilor de avangardă. Prin 1954 (în: *Was heisst Denken?),* Heidegger afirmase că nici gînditorul, nici poetul nu se înțelege pe sine însuși, deoarece posibilitatea de înțelegere a unor fenomene dinainte date le înțelege „un altul". Interpretarea hermeneutică a proceselor compoziționale primise astfel un puternic imbold, resimțit ca atare în muzicologia dedicată noii muzici. Prin urmare se punea din nou în lumină propoziția lui Schleiermacher, după care scopul demersului analitic consta în a înțelege un scriitor mai bine decît s-a înțeles el însuși. Conexiunile făceau trimitere la înțelegerea de sine a omului în istoricitatea lui (Diltey), la hermeneutica preconizată ca doctrina interpretării, a exegezei, a înțelegerii, convergînd în domeniul sistematic spre volumul lui Emilio Betti: *Teoria generale della interpretazione* (1955). Deoarece oricărei înțelegeri îi precede un proces de interpretare, exegeza nu se limitează la jocul reciproc între subiect și obiect ci presupune dimpotrivă corelarea unui factor din afară care asigură mijlocirea unor forme pline de sens, expresie la rîndul lor a observației obiectivată. În acest context se repun însă în mișcare și o serie de tabu-uri ce păreau a fi definitiv căzute, pornind de la cele mai elementare modalități de scriitură și terminînd cu cele mai complexe criterii de folosire a materialului sonor. Spiritul analitic al compozitorului cercetează din nou — dar vizînd o formulare distinctă — rețeaua de dependențe și interdependențe care formează structura frazei muzicale expozitivă și generatoare de aspecte ciclic extensive și concluzive, precum și cea a formei muzicale progresiv variațional-dezvoltătoare, de pildă. Spiritul sintetic al muzicologului desprinde aici sensul structural, arhitectonic, precum și pe cel expresiv, emoțional, care par să se detașeze din obiectul creației muzicale. În consecință, muzicologia pune semne de apropiere sau de relativă corespondență între denumiri ca: sens; semnificație; valoare; funcție. Rezonanța acestor denumiri este în schimb cu totul alta în lumea compoziției, care amplifică rezonanța și conexează calitățile în înțelesuri cu totul deosebite. Gîndirea despre muzică surprinde între altele tendințele nivelatoare sau fortuit egalizatoare, instalate în albiile paralele ale curentelor de avangardă

Scanned with OKEN Scanner

din anii cincizeci, adică în toiul unei perioade bogată în aspecte postseriale. Dar gîndirea muzicală respectivă vede în multiforme dispersări integral-seriale tocmai remediul împotriva unei sufocante uniformităţi între limbaj şi expresie, deci împotriva unei uniformităţi care a putut fi aclamată pe termen scurt ca o calitate de preţ, legitimînd însăşi semnificaţia şi valoarea compoziţiei de acest fel, conferindu-i o funcţie artistică distinctivă. Muzicienii care îşi consacră toate eforturile elucidării acestor aspecte fac în cele din urmă apel la teoria muzicii. Iar teoria de ansamblu surprinde la începutul anilor şazeci faptul că proprietăţile, conexiunile şi elementele compoziţiei finită ca partitură interesează mai puţin sub raportul construcţiei bine plănuite şi incomparabil mai mult sub cel al efectului emoţional care poate fi citit din partitură şi proiectat în timpul real al interpretării, al reprezentării în execuţie artistică.

Cercetarea formelor luate de gîndirea muzicală discursivă a insistat în decursul anilor şaptezeci asupra limitelor imanente noilor tipuri de scriitură, considerate în diversitatea lor aparent înfloritoare. Neajunsul a constituit aici faptul că dezvoltarea unor dexterităţi de ordinul scriiturii nu se fixează în stil, conducînd la o lipsă de consecvenţă în stil, fără egal la orizontul culturii muzicale. Întrebarea a fost şi a rămas dacă exerciţiile aplicate la ceea ce s-a numit a fi „material răcit", adică la un material dat prin tradiţii şi motivat în matca acestora, pot sau nu pot genera noi principii de ordine, depăşind aşadar caracterul unor „reguli de domeniu" particulare unor obiective plafonate. În acest timp s-a văzut că o artă a sunetelor autonomă, pură, desprinsă de orice contingenţă cu marea tradiţie europeană, cu trunchiul ei clasic, romantic şi modern nu a putut fi realizată, înţelegîndu-se de asemenea că aici nu putea fi vorba decît de o falsă opoziţie. Caracterizarea mai amănunţită a tipurilor precum şi a procedeelor de scriitură după gen, specie şi formă muzicală a reliefat din nou condiţionarea reciprocă a sensurilor deci a semnificaţiilor, valorilor şi funcţiilor încorporate în elementele şi factorii discursului muzical. Gîndirea muzicală se lasă prin urmare focalizată asupra raporturilor de corespondenţă între toate tipurile de scriitură, imaginate în matricea lor infinit variabilă teoretic, interpretînd deci factura compoziţională distinct caracterizată în felul ei de a fi ca o entitate deopotrivă deschisă intensiunii şi extensiunii. În cultura sonatei, raza de intensiune şi mai cu seamă cea de extensiune este incomparabil mai mare şi mai stabilă decît în cultura piesei. Forma interioară a limbajelor muzicale modale îşi continuă şi desăvîrşeşte astfel deschiderile, solicitînd recunoaşterea însemnătăţii soluţiilor majore şi caracteristice, demon-

Scanned with OKEN Scanner

strînd de pe altă parte faptul că organicitatea limbajului muzical constituie deopotrivă premisa și condiția expresiei și formei muzicale însăși. Aici este implicat un punct de vedere nou care rezidă în importanța decisivă a teoriei melodiei în raport cu toate celelalte teorii și discipline muzicale particulare. În această perspectivă s-au conturat în metatipologia sonatei contemporane acele mișcări de idei care au dus la formularea unor legi novatoare ale scriiturii instrumental-camerale, pur orchestrale sau coral-simfonice. În esență, unele aspecte dispersate s-au lăsat re-ordonate în desfășurarea discursului muzical.

Mai mult ca probabil, noua înscriere în clasic, atît de strîns urmată de o nouă înscriere în romantic, a propulsat în actualitate acele tendințe ale secolului trecut care au fost animate și purtate de vraja simbolului, a semnului care, după Husserl, nu are existență ci doar semnificație. Conceptul de „expresie" cuprinde astfel toate posibilitățile omului. Și poate de aceea, artele sincretice au luat o asemenea dezvoltare, ocupînd în fapt orizontul de cultură (și mai cu seamă vizual) al contemporaneității. Așadar s-a putut considera că simbolul are o semnificație universală sau absolută, caracterizîndu-se printr-o întreită funcție, ca: *expresie* (Ausdruck); *prezentare* (Darstellung); *semnificație* (Bedeutung). Dacă după Husserl orice expresie nu numai că spune ceva ci spune despre ceva, atunci putea fi vizat însuși conținutul de expresie al discursului muzical și al operei de artă muzicală, făcîndu-se mult rîvnita legătură și unificare între conținut și formă, străvechea și inepuizabila temă centrală a esteticii muzicale, presupunîndu-se că orice semn care are semnificație este și purtător al semnificației, ceea ce implică interrelațiile active în totalitatea elementelor sonore aferente unei opere artistic desăvîrșită în datele ei particulare. Faptul că opera de artă există implică existența sensului supus interpretării, căci „semnificația" este „intenția" prin care „expresia" capătă „sens". Carl Dahlhaus a atras atenția (în: *Musikästhetik*, Köln 1967, pag. 111) asupra faptului că „Edmund Husserl nu a înțeles prin =prezent=un =acum= punctiform și perspectiv fugitiv, ci un traseu a cărui întindere depinde de durata desfășurării care îl umple în întregime și îl acoperă fără fisură." Apoi îl citează pe Husserl (în: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung IX, 1928, 398): „Întreaga melodie apare ca prezentă atîta vreme cît ea mai răsună încă, atît timp cît mai răsună sunete care aparțin de ea, intenționate într-o conexiune de concepție. Ea a trecut abia după ce a dispărut ultimul ei sunet." Ceea ce este valabil pentru întreaga melodie trebuie să fie în consecință valabil și pentru întreaga operă de artă

Scanned with OKEN Scanner

muzicală, în totalitatea intensiunilor și extensiunilor pe care le comportă elementele situate în plan arhitectonic. Întrebările dacă muzica este „în timp" sau are „timp în ea" se leagă într-un fel sau altul de mai vechile concepte ale timpului-durată și timpului spațial reprezentat, preconizate de Bergson, experiența temporală originară precedînd aici timpul spațial reprezentat. Marile întrebări se ridică la orizontul nepotrivirilor ivite pe planurile unui tot, neomogen prin dinamica evoluției care atacă însăși firea lucrurilor. Carl Dahlhaus consideră în capitolul final — *Criterii* — al cărții sale — care ar trebui să se bucure de o traducere integrală: „Problematica judecării estetice începe abia cînd trebuie să se decidă întemeiat dacă o nepotrivire reprezintă un neajuns sau poate fi justificată ca paradox. Este oare contradicția — care de netăgăduit constă în destule compoziții dodecafonice între preluata formă de sonată sau rondo și structura dodecafonică — o pură inconsecvență care rezultă dintr-o nesimultaneitate interioară a straturilor unei opere, sau este posibil de a legitima această contradicție: printr-o interpretare care renunță la confortul de a recunoaște consecvența ca instanță supremă"? (op. cit., pag. 140). Avînd în vedere o teorie căreia i-ar reveni și posibilitatea explicării unor divergențe extreme, Dahlhaus conchide în încheierea capitolului ultim (op. cit., pag. 148—149): „O practică muzicală care crede că ar putea să renunțe la teorie și critică, se aseamănă concepției care, urmînd vorba lui Kant, este oarbă atîta vreme cît îi lipsește conceptul. Și faptul că este chestiunea unei critici explicite și nu numai a unei nearticulate opinii publice de a formula mereu din nou, într-un proces care nu se termină niciodată, contextul istoriei în care se integrează operele muzicale și interpretările lor, că deci durarea pe mai departe (Nachleben) trebuie să fie o perpetuare reflectată, este un gînd care ar trebui să fie la fel de la sine înțeles în domeniul muzical precum este de multă vreme în cel literar. (...) Nimic nu ar fi mai fals decît a opina că s-ar găsi actualitatea trecutului, stilizîndu-l în pre-istorie a prezentului. Dacă pe de o parte conștiința istorică este amintire a procesului din care a provenit existentul, atunci pe de altă parte trecutul se referă mai degrabă la noi acolo unde ne este străin decît acolo unde ni se aseamănă. Mai avantajoasă decît căutarea după pre-forme ale modernului este reflectarea asupra unor începuturi, a unor porniri date și asupra unor dezvoltări întrerupte, care au fost lăsate la o parte de istoria ce conduce spre noi. Iar de a descoperi în lucrul uitat, fie el oricît de nemijlocit, ceea ce ar putea fi de folos prezentului, nu este cel mai rău dintre motivele criticului."

Scanned with OKEN Scanner

Sistemul de exegeze descris pînă acum este așadar menit să conducă la clarificarea și evidențierea pe cît posibil a legilor de evoluție ale muzicii contemporane în varietatea aspectelor supuse mișcării și devenirii necontenite. Sublinierea acestor legi este posibilă prin intermediul unei cunoașteri intens cultivată sub aspect artistic, presupunînd o instrumentalitate obiectivă, capabilă să cuprindă ansamblul realizărilor în formule și soluții diferite. Convergența lor la înălțimea ideii călăuzitoare justifică pînă și unghiul trasformațional cel mai avansat. Estetica sonatei contemporane reflectă felul în care muzica savantă se regenerează în permanență, urmărind perfecția formei artistice distinct articulată. Emblemele stilistice cedează în fața acestei exigențe, deoarece numai faptul stilistic purtat de voința de stil participă cu adevărat la desăvîrșire. În această atotcuprinzătoare dinamică a intrărilor în echilibru și a ieșirilor din echilibru, estetica sonatei contemporane se concretizează mereu în estetica simfoniei pentru orchestră mare, în estetica simfoniei de cameră, a poemului simfonic, a concertului solistic și a concertului pentru orchestră, a cvartetului de coarde, a sonatei pentru variate cupluri de instrumente soliste sau pentru un singur instrument. Enumerarea este departe de a atinge totalitatea dimensiunilor și a soluțiilor. Ea accentuează universul marilor filoane de continuitate, coerent și în acele condiții în care un gen, o specie sau o formă pare să parcurgă alte circuite într-un multiform mers în spirală, în care purtătorii de stil demonstrează învestiri calitative deosebite. Neglijarea vremelnică de pildă a trioului pentru pian, violină și violoncel sau a cvintetului pentru pian și cvartet de coarde nu modifică întru nimic acest mers în unitate și metamorfoză, atît de propriu metatipologiei sonatei contemporane, în care forma ciclică pare să nu mai intre în opoziție cu suita și cu piesa, deoarece forțele ei de incluziune se arată a fi tot mai active și puternice. Voința de stil culminează aici în individualitatea și singularitatea valorilor, neatinse în prospețimea lor în perspectiva nețărmuritelor culturi ale stilurilor posibile înlăuntrul unor sisteme compoziționale ultrastabile sau multistabile. Decisivă se arată a fi prospectarea și explorarea noilor resurse tematice, mărturisirea artistică a unor disponibilități de sensibilitate, de capacitate de a înțelege și domina proliferarea lucrurilor situate în dimensiuni diferite. Raportul dintre substanță și esență reglementează în mișcarea curentelor muzicale contemporane atît sensul tendințelor spre o nouă elementaritate, cît și direcționalitatea strădaniilor în vederea reluării unor drumuri neduse la capăt. Într-un moment în care lupta pentru departajarea și individualizarea gramaticilor muzicale contemporane s-a mai domolit,

Scanned with OKEN Scanner

în care liniștea instalată face să strălucească frumusețea marilor adevăruri decantate în urma atîtor disocieri și dispersări majore, tocmai calitățile întrunite în ethos înlesnesc comprehensibilitatea și previzibilitatea evoluțiilor declanșate de o anterioritate care participă mereu la prezent. Măsura în care a sporit frecvența și pregnanța rapelurilor efective, fie ele efervescent neoimpresioniste sau crepuscular neomanieriste, împiedicînd savurarea unor muzici concepute în amestec și nu de puține ori de o banalitate crasă, dă de gîndit. Prin analogie, raportul dintre materialitatea structurilor vehiculate și funcțiunea expresivă exercitată de aceste elemente indică persistența unor forțe care aruncă un cosmos în haos, îngreunînd înnoirea organică a valorilor.

În cauză se află prin urmare cultura sonatei contemporane văzută ca întreg în totalitatea liniilor ascendente și descendente ale evoluției artistice. Gîndirea muzicală observă aici difuzarea omnigenă a principiului de sonată, devreme ce gîndirea despre muzică conștientizează urmărirea mai multor căi posibile. Prima insistă în continuare asupra relației dintre mișcare și dezvoltare, pe cînd cea de a doua se axează tot mai mult pe analizarea mișcării, modificării și dezvoltării unor morfogenii, morfologii și topologii compoziționale de stringentă modernitate. Estetica sonatei contemporane se identifică în acest context cu o teorie a sistemelor compoziționale, în măsura în care surprinde unitatea contrariilor care brăzdează multitudinea formelor de apariție ale substanței tematice. Universul artei sunetelor, reperat în ansamblul sistemelor de procese dezvoltătoare precum și pe fundalul acceleratelor îndepărtări față de elementele de limbaj stabilite prin convenții, deci și sub raportul unor reacții aducătoare de apropieri pripite, degajă efectul unei relative înstrăinări față de lucrul dat. În centrul acestui univers persistă în continuare o mereu înnoită artă de a conduce vocile, de a corobora planurile, straturile și părțile unui întreg, ale unei opere în sine legitimată și împlinită. Dar această artă nu se rezumă la frumoasa depănare a unor invenții muzicale ci vizează însăși modelarea elementarității intrinsec muzicale aferentă unei reconstruiri fundamentale, posibilă și necesară în fluxul simbiozelor și al mutațiilor condiționate. Opera de artă își dobîndește identitatea de sine în ansamblul permanent declanșatelor tendințe transformatoare. Semnele de stabilitate survin la acest orizont din matca unei dialectici a metatipologiei sonatei aflată în expansiune, anume din funcționalitatea principiului clasic al travaliului tematic multiplu care își subsumează principiul preclasic și renascentist al imitației. Natura procedeelor compoziționale se legitimează în raport cu întregul spațiu al construcției sonore. Re-

Scanned with OKEN Scanner

considerarea canoanelor de frumos antrenează deopotrivă resorturile fluctuante ale principiilor de scriitură și normelor stilistice, cu atît mai mult cu cît estetica sonatei contemporane subliniază existența acelor sisteme de valori care se sprijină pe desăvîrșita unitate și omogenitate arhitectonică a operei de artă muzicală.

Nu putem în concluzie să ținem în afara razei de observație faptul că estetica sonatei contemporane se vede confruntată cu exigențele moderne ale unor forme nondezvoltătoare în principiu și monotematice în esență, cumulînd o experiență dispersată pe firul epocilor anterioare. Aici este vorba nu numai de noi laturi dramaturgice ci și de noi faze ale devenirii istorice, bogate în salturi de imprevizibilă deschidere și forță de dislocare. Astfel se manifestă contrastul noilor principii structurale cantitativ regulative față de funcțiunile compoziționale calitativ constitutive. Prezumția drumului în lucru, a elaborării pe parcurs, se extinde așadar asupra ciclului de sonată, înclinat spre integrarea, subglisarea sau suprapunerea unor principii de formă substanțial diferite. Fenomenele de acest ordin lărgesc spațiul de joc al mentalității sau atitudinii artistice în care chemările exploralismului polidirecțional se arată nestinse. Tărîmurile tacticii și strategiei compoziționale sunt pătrunse de diferențierea tehnicilor de construcție, de imaginare și reprezentare fonică a proiectului compozițional, în timp ce gîndirea despre muzică încearcă să depășească opoziția, realitatea materiei sonore și expresia acțiunii artistice. Diversitatea crescîndă a tehnologiilor aplicate și juxtapunerea în sinteză a unor tehnici mult avansate atestă faptul că înnoirile în sunet s-au petrecut de predilecție pe versantele tehnicilor de scriitură, ale normelor de alcătuire și reprezentare în formă, accentuînd însă totodată adevărul după care totalitatea condomeniilor supuse înnoirii descrie un superb periplu care se desăvîrșește în sferele calităților reunite în ethos. Pe acest plan înalt se înfăptuiește ceea ce am numit a ține de regenerarea din lăuntru în afară a conținuturilor de expresie pe noile spire ale devenirii universale, de frumusețea și distincția realizării artistice, de cea mai îndelung pregătită și insistent alungită înscriere în clasic din întreaga istorie a sonatei. Atunci cînd totalitatea creațiilor artistice cu adevărat semnificative constituie obiectul reflexiei stăruitoare, firea frumosului muzical se înalță peste planul dezbaterilor de principii angajate în acest scop, permițînd savurarea deplină a mesajului artistic de exemplară coeziune. Clasicizarea atîtor fenomene de compoziție contemporane nu înseamnă în acest caz nicidecum contemporaneizarea unor estetici ale trecutului ci dimpotrivă actualizarea unor valori originale reflectate în individualitatea sonatei, deci inventarea în continuare a unor elemente compoziționale

Scanned with OKEN Scanner

nale de orice funcție care își transmit suma informațiilor artistice calitativ semnificante în condițiile evaluării critice a raporturilor dintre stringența convențiilor și flexibilitatea premiselor. Cea de a patra înscriere în clasic participă la difinitivarea modernă a comportamentului clasic, a decantării în clasic.

Estetica sonatei contemporane corespunde astfel coroborării mai multor relații de interdeterminare vizînd reprezentarea constructivă în formă și emanarea expresivă din formă. Reperarea vechiului în nou și a noului în vechi nu poate fi despărțită de natura caracteristică a înfășurărilor în formă și a desfășurărilor din formă, văzînd varietatea tipurilor cultivate și organicitatea operei de artă supusă contemplării estetice. Multitudinea contragerilor și a dispersărilor active în interiorul unui cosmos teoretic unitar în diversitatea lui cauzală atrage mereu atenția asupra condițiilor artistice în care o sonată își păstrează caracterul ei inconfundabil de sonată. Mai presus de forța regrupărilor în alt spirit, în cel al culturii suitei sau a piesei, de pildă, sonata oricît de individualizată se arată compatibilă cu conceptul general căruia i se subordonează. Constantele și variantele raporturilor pluriforme, categorial diferențiate sub aspect expresiv și structural, fac toate la un loc trimitere la estetica sonatei contemporane de specificitate arhitectonică, considerată în suma interimplicărilor posibile. Astfel se împlinește o estetică a realizării compoziționale, a construcției muzicale concrete bazată pe adecvarea reciprocă între parte și întreg, închegată în virtutea ideii de sonată care traversează epocile interconectate, oricîte modificări, extinderi sau contrageri ar suferi nu numai entitățile conjugate în operă ci însăși dinamica și simbolica genurilor, speciilor și formelor muzicale supuse mișcării prin intemediul unor modalități extrem de nuanțate artistic.

Din perspectiva tipologiei sonatei clasice de motivație beethoveniană, acceptată îndeobște ca sistem de referință generală în cîmpul marilor forme dezvoltătoare, progresia evoluției istorice implică recurgerea în sens contrar la experiența unor epoci și faze tot mai timpurii. Aceste raporturi de complementaritate cu multiple implicații metodologice luminează natura progresului în cultura sonatei precum și circumstanțele afundării în matca unor tradiții din ce în ce mai vechi. Ideea sonatei se arată a fi prin urmare în sine infinită și neîngrădită, cuprinzînd mereu o anume identitate precum și o anume dialectică a lucrului în sine însuși deosebit. Absorbirea experienței trecutului, mergînd pînă la integrarea unor calități pregătitoare, istorește premergătoare conceptului clasic de sonată, include valorizarea unor criterii de frumos de formulare medievală și de sorginte antică, vizînd unitatea, desăvîrșirea, pro-

Scanned with OKEN Scanner

porţionalitatea şi claritatea construcţiei de ansamblu. Aceste atribute aristotelice ale frumosului se întăresc în ciclul de mişcări de natura culturii sonatei moderne şi contemporane. Destule tendinţe istoriceşte postromantice acced la remodelarea unor elemente şi trăsături preclasice, iar numeroase curente reunite în mişcarea muzicală modernă şi contemporană aferentă exploralismului polidirecţional reiau sub noi aspecte sistematice şi rapsodice o seamă de valori afirmate şi răsfirate atît în albiile emoţionalismului renascentist cît şi în cele ale experimentalismului pre-renascentist. Direcţiile avansate ale gîndirii muzicale contemporane propagă şi dezvoltă în condiţii artistice concrete o seamă de elemente şi criterii de articulare micromotivică discret repetitivă sau progresiv extensivă precum şi de frazare macrotivică, izvorîte din straturile medievale ale cîntului în forme de vers. Construcţiile polistrofice cu cezuri periodice, înzestrate cu introduceri, cadenţe mediane şi finale, cu progresii şi varieri multiforme dar tipizate într-un anume fel, cu circumscrieri ornamentale susţinute de un mănuchi de nuclee caracteristice de sunete fixate cu indicativele modale, toate acestea şi încă foarte multe altele fac trimitere la lumea formelor de motet (cu tenor complet instrumentalizat), a bogatelor prelucrări de coral, în fine a tipurilor de organon cu vox principalis şi vox organalis în înfloriri melismatice, Re-actualizarea acestor principii de mare vechime poartă deopotrivă semnificaţii stilistice şi axiologice. Impactul acestor acţiuni de restructurare asupra teoriei compoziţiei, substanţiale pe planul sistemelor sau tehnicilor modale ca şi cel pe cel al concepţiilor arhitectonice, a scos o dată mai mult în evidenţă importanţa constructivă a unui complex ansamblu de fenomene, manifestînd funcţiunea formală diferenţiată particulară părţilor şi momentelor întregului, şi acesta mai cu seamă la scara ciclurilor de mişcări monumentale. Jocul polarităţilor contrare sau complementare, temporale considerabil îndepărtate, determină şi asigură prin urmare o anume rămînere în interiorul unei sfere unitare, din ce în ce mai vastă şi nuanţat stratificată prin calitatea şi volumul acumulărilor şi a selecţiilor succesive, prin specificitatea realelor sinteze integratoare.

Metatipologia sonatei contemporane evidenţiază dimensiunile domeniilor existente, ale genurilor, speciilor şi formelor muzicale în varietatea lor posibilă. Dimensiunile distincte şi totodată interconditionate în nenumărate feluri indică la rîndul lor elementele, structurile şi legităţile care definesc sonata ca sonată. Estetica sistematică a sonatei se fundamentează pe această constatare verificabilă la scara epocilor, a culturilor constituite. De regulă, diferitele domenii, părţi sau straturi se arată a fi în cele din urmă mai mult fenomene

Scanned with OKEN Scanner

sau aspecte ale unei singure realități unitare. De multe ori, fără presupunerea unor anumite realități generale nu putem înțelege un anume tip de sonată, mai puțin bine studiat sau chiar necunoscut nouă, luat în sens temporal, spațial sau cultural, după epocă, școală sau orientare. Din acest unghi de privire se acreditează din nou formula romantică a lui Schelling, după care frumusețea ar fi „infinitul reprezentat în chip finit", făcînd trimitere la o posibil nouă estetică a conținutului. Perenitatea platoniciană a frumosului migrează astfel din ideal în real, dominînd și aici rostul sonatei ca operă de artă autentică, înțeleasă ca manifestare a inventivității și puterii de plăsmuire caracteristice omului creator de valori.

Experiența arată că nu există un tip de sonată nemodificabil, invariant față de toate schimbările istorice și culturale, neputînd exista practic un asemenea tip de sonată. Oricare ar fi el, prin însăși natura lui și cultura desăvîrșitoare la care participă, orice tip de sonată se formează în procesul istoriei și se contopește totodată în și cu procesul istoriei. Recunoașterea și definirea structurilor formale clasificabile se petrec în acest cadru pe care nu îl pot părăsi. Ordinea și împletirea cunoștințelor muzicologice și compoziționale se înscriu în dinamica acestui întreg în mișcare, pe fondul căreia se lasă distinse deosebirile esențiale caracteristice tipurilor în parte. Din această perspectivă poate fi apreciată într-un chip mai diferențiat și mai sublimat însăși relația firească dintre evoluția structurală și perfecționarea arhitectonică a sonatei sau, mai exact, dezvoltarea expresivă a ciclului de mișcări. Putem deslușI prin urmare în contextul dinamic al metatipologiei contemporane un șir de caractere specifice, unele în tot cazul mai mult accidentale sau tranzitive. Modelul presupus „clasic", dacă există cu adevărat în dimensiunile contemporaneității, urmărit sau mai degrabă căutat ca atare — fie el și fundamental „ne-clasic" — reprezintă un fapt în nenumărate circumstanțe diferite un anume ideal, reproiectat din situația actuală în trecut, definind sau reperînd în fiecare caz în parte cîte un stadiu sau cîte o fază din incintele ideale ale marilor epoci ale muzicii culte preamărite drept stadiu de pornire sau fază inițială.

Interpretarea tipului de sonată după caracteristica, semnificația și funcțiunea sa vizează implicit și intenționalitatea actului de creație compozițională încorporată și reprezentată prin forma de ansamblu și părțile constitutive ale ciclului de sonată. Momentele neliniștii creatoare care au animat gîndirea muzicală transpar prin acest înveliș, reflectînd nu o dată atîtea dubii în privința certitudinii și soliditățII interpretărilor posibile sau admisibile, oricît de critică ar fi judecata întreprinsă. Sub impresia acestei intenționalități artistice,

Scanned with OKEN Scanner

adică structurale și expresive, nici un detaliu al întregului nu rămîne neutru, neangajat în devenire și despărțit de rest, de sensul și corelațiile momentelor compoziționale semnificante. Și tot pe această cale se petrece fixarea relației operei de artă de tipul sonatei față de realitatea înconjurătoare, față de subiectul receptor și de autorul însuși. Înlăuntrul tipului de sonată nu poate fi admis un hiatus, un salt nemotivat, el conținînd în germene condiția ipostazei sale directe pe care o descoperă și o împlinește puterea de invenție din care decurge structura intenționalității în necurmatul ciclu al devenirii. Estetica poate fi înțeleasă după Baumgarten ca „teoria artelor libere" și ca „arta gîndirii frumoase". În acest caz, estetica sistematică a metatipologiei sonatei contemporane este chemată să recurgă la procedee descriptive, analitice, critic-normaive, formal edificatoare sau speculativ îndreptate asupra conținutului muzical, de certă expresie artistică. Dificultatea de a explora și interpreta opera de artă cu ajutorul unui sistem de categorii necesar și inevitabil limitat, nu s-a micșorat întru nimic, dimpotrivă ea a crescut în paralel cu diversitatea teoriilor estetice moderne nedezvoltate pe deplin și neduse pînă la capăt.

Dacă în genere menirea cunoașterii poate fi definită sub raportul clarificării fenomenului, al conceptului și al firii în cauză, atunci metatipologia sonatei contemporane impune esteticii sistematice o cît mai complexă studiere a elementelor, structurilor și legităților, a intențiunilor pe care acestea le poartă și manifestă, a tipurilor pe care le cuprind, a condițiilor preliminare obligatorii în vederea desfășurării pe mai departe a trăsăturilor înnoitoare, a criteriilor călăuzitoare precum și a limitelor inerente. Clasificarea conceptelor afirmate și introducerea unor noi concepte în sistemul preconizat constituie o preocupare permanentă, cu atît mai mult cu cît terminologia muzicologică rămîne departe de a fi unitară. În largul teoriei, al științei și filosofiei muzicii, planul întregului edificiu se cere conștientizat și perfectat, armonizat în sensul unui cosmos. Exegeza revine astfel mereu la ideea sonatei proiectată la orizontul larg al metatipologiei sonatei moderne. Ideea sonatei ca operă de artă autentică reprezintă însuși conținutul ei supus contemplării și interpretării concrete, știindu-se că acest conținut reprezintă el însuși la rîndul lui ceva care devine și evoluează în decursul istoriei, care se modifică, se desăvîrșește și se schimbă din nou pe povîrnișul tradițiilor conjugate. Astfel se petrece ceea ce Heidegger numește artă „ca reprezentare în operă a adevărului, ca revelare a sensului ascuns al fiind-ului istoric". Astfel se continuă și ceea ce Croce definește a fi artă „ca activitate intuitivă" și frumusețe „ca expresie reușită". Înțelegerea unor aspecte izolate ale

Scanned with OKEN Scanner

sferei estetice nu poate fi nicidefel mulțumitoare iar estetica sistematică a metatipologiei sonatei contemporane se refuză hotărît oricărei aprecieri fragmentare. Descrierea lucrului dat, făcută cu tenacitate, luxuriantă în particole decupate și numerotate cu pricepere, poate lesne să treacă pe lîngă „lucrurile înseși", neprecizînd în ce anume ar consta firea și tipul sonatei în cauză. În viziunea care poate fi socotită potrivită scopului propus, opera de artă autentică participînd la metatipologia sonatei contemporane posedă o dimensiune deschisă, anume dimensiunea unor interpretări posibile și a unor continuări conceptuale necesare. În acest sens, interpretările și continuările se înscriu în constelații istorice, desăvîrșind sistematica sonatei contemporane deschisă perpetuărilor și concretizărilor viitoare.

În această viziune poate fi concepută o estetică a sonatei contemporane, aflată în acord cu totalitaea marilor înnoiri artistic semnificante în lumea formelor muzicale adiacente metatipologiei sonatei contemporane. Formele mari se lasă compuse, ca și cele mici, fără să suscite precipitări în stil atîta vreme cît se plasează în umbra unor modele statuate în calea experienței din afară. Lucrurile se schimbă în dimensiunile experienței dinlăuntru. Aici domnește desăvîrșirea în stil, în caracter și ethos, în matricea unor valori contopite și ipostaziate în fire, într-o fire distinctă în largul existenței. Forma întruchipînd o soluție unică rămîne apanajul creatorului de stil. Îndeosebi în acest sens, estetica sonatei contemporane oglindește orizontul creației și vieții universale. Estetica sonatei actuale încolțește în straturile stilisticii situate în ambiențele voinței creatoare și ale realizării compoziționale, pentru a se ridica apoi în plaiurile culturii muzicale unde se verifică și se definește caracterul operei de artă plămădită din gînduri muzicale întrunite în discurs, culminînd în acele regiuni ale contemplației în care se întrevăd căi de evoluție în viitor. Metatipologia sonatei contemporane pune astfel în perspectivă un posibil cosmos, o lume a ordinei în sunet, în reprezentare și semnificare expresiv artistică, în frumos.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

TABEL SINOPTIC

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1921	Simfonia a treia, în Do major, op. 21 (vers. dif.)	G. Enescu
1921	Cvartetul de coarde nr. 2, op. 16	P. Hindemith
1921	Cvartetul de coarde nr. 2	L. Weiner
1921	Sonata pentru violină și pian (vers. a patra)	L. Janáček
1921	Sonata pentru violă și pian, în Sol major	A. Bax
1922	Simfonia a doua, în Si bemol major, op. 23	A. Roussel
1922	Simfonia pentru zece suflători	D. Milhaud
1922	Cvartetul de coarde nr. 3, op. 22	P. Hindemith
1922	Sonata a doua pentru violă solo, op. 25 nr. 1	P. Hindemith
1922	Sonata pentru violină și violoncel	M. Ravel
1922	Sonata pentru clarinet și pian	A. Honegger
1923	Concertino pentru pian și orchestră	L. Weiner
1923	Octetul pentru instrumente de suflat	I. Stravinsky
1923	Cvintetul cu pian	E. Bloch
1923	Cvintetul cu clarinet, op. 30	P. Hindemith
1923	Cvartetul de coarde nr. 4, op. 32	P. Hindemith
1923	Cvartetul de coarde nr. 5 (în sistemul șesimilor de ton)	A. Haba
1923	Cvarterul de coarde în Fa major	Th. Rogalski
1923	Sonata a cincea pentru pian, op. 38	S. Prokofiev
1924	Ciclul de poeme simfonice „Pini di Roma“	O. Respighi
1924	Concertul pentru pian, suflători, timpani și contrabas	I. Stravinsky
1924	Concertino pentru flaut, violină, cembală (sau pian) și orchestră de coarde	E. Křenek
1924	Kammermusik nr. 2 pentru pian obligat și 12 instrumente soliste, op. 36 nr. 1	P. Hindemith

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1924	Simfonia de cameră pentru 13 nstrumente soliste, op. 13	M. Butting
1924	Cvintetul pentru instrumente de suflat, op. 26	A. Schönberg
1924	Sonata pentru pian	I. Stravinsky
1924	Sonata pentru pian în fa diez minor, op. 24 nr. 1	G. Enescu
1924	Cvartetto dorico	O. Respighi
1924	Cvartetul de coarde nr. 2 în mi minor	A. Bax
1924	Trio-ul pentru pian, violină și violoncel	D. Cuclin
1925	Concertul pentru orchestră, op. 38	P. Hindemith
1925	Concertul de cameră pentru pian și violină cu 13 suflători	A. Berg
1925	Concertino pentru pian și orchestră de cameră	L. Janáček
1925	Concerto în modo mixolidico, pentru pian și orchestră	O. Respighi
1925	Concerto Romano, pentru orgă, alămuri, coarde și percuție	A. Casella
1925	Simfonia întîi în fa minor op. 10	D. Șostakovici
1925	Simfonia pentru suflători și percuție, op. 34	E. Křenek
1925	Parergon la Sinfonia domestica, op. 73 (Concert pentru pian — mînă stîngă — și orchestră)	R. Strauss
1925	Sonata a treia pentru pian, în sol diez minor	A. Bax
1926	Sinfonietta	L. Janáček
1926	Capriccio pentru pian — mînă stîngă — și ansamblu instrumental de cameră	L. Janáček
1926	Concertul pentru orchestră de suflători, op. 41	P. Hindemith
1926	Simfonia într-o singură parte	P. Dessau
1926	Concertul în Fa pentru pian și orchestră	G. Gershwin
1926	Concertul pentru cembală sau pian și cinci instrumente	M. de Falla
1926	Suita lirică pentru cvartet de coarde	A. Berg
1926	Sonata a treia pentru pian și violină — „în caracter popular românesc" —, în la minor, op. 25	G. Enescu
1926	Sonata pentru pian	B. Bartók
1926	Cvartetul de coarde op. 9	M. Jora
1927	Simfonia a noua în mi minor, op. 28	N. Miaskovski
1927	Simfonia de cameră, op. 5	M. Andricu
1927	Concertul pentru orchestră mică, op. 34	A. Roussel
1927	Concertul pentru coarde	A. Casella
1927	Concerto grosso, op. 17	F. Lazăr
1927	Cvartetul de coarde nr. 3, op. 30	A. Schönberg

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1927	Cvartetul de coarde nr. 3	B. Bartók
1927	Trio-ul de coarde op. 20	A. Webern
1927	Sonata pentru violină și pian	M. Ravel
1928	Simfonia op. 21	A. Webern
1928	Simfonia a treia, în do minor, op. 44	S. Prokofiev
1928	Simfonia întîi	A. Copland
1928	Sinfonietta	H. Cowell
1928	Kammermusik nr. 7, pentru orgă și orchestră de cameră, op. 46 nr. 2	P. Hindemith
1928	Cvartetul de coarde nr. 4	B. Bartók
1928	Cvartetul de coarde nr. 2 „Scrisori intime"	L. Janáček
1929	Simfonia de cameră pentru 23 instrumente soliste	F. Schreker
1929	Concertino pentru pian și orchestră	A. Honegger
1929	Capriccio pentru pian și orchestră	I. Stravinsky
1929	Cvartetul de coarde nr. 1, op. 23	W. Burkhard
1930	Simfonia întîi	A. Honegger
1930	Simfonia psalmilor	I. Stravinsky
1930	Simfonia a treia, în sol minor, op. 42	A. Roussel
1930	Simfonia a patra, în Do major, op. 47	S. Prokofiev
1930	Muzică de concert pentru pian instrumente de alamă și două harpe, op. 49	P. Hindemith
1930	Concertul pentru pian și orchestră, în Mi bemol major	J. Ireland
1930	Concertul pentru două violine și orchestră	G. Holst
1930	Cantata profană pentru cor dublu, soli și orchestră	B. Bartók
1930	Cvartetul pentru clarinet, saxofon tenor, violină și pian, op. 22	A. Webern
1931	Simfonia concertantă pentru pian și orchestră, op. 82	Fl. Schmitt
1931	Concertul pentru pian și orchestră, în Sol major	M. Ravel
1931	Concertul pentru pian — mînă stîngă — și orchestră	M. Ravel
1931	Concertul al doilea pentru pian și orchestră	B. Bartók
1931	Concertul al patrulea pentru pian și orchestră, op. 53	S. Prokofiev
1931	Concertul pentru violină și orchestră în Re major	I. Stravinsky
1931	Concertul pentru cvartet de coarde și orchestră	B. Martinu
1931	Concertul de cameră pentru violină și orchestră, în Re major, op. 10	K. Höller
1931	Cvintetul cu clarinet	A. Bliss
1931	Sonatina pentru pian, op. 3 nr. 3	C. Silvestri

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1932	Phi harmonisches Konzert	P. Hindemith
1932	Kleine Symphonie, op. 29	H. Eisler
1932	Simfonia întîi	D. Cuclin
1932	Simfonia concertantă pentru pian și orchestră, op. 60	K. Szymanovski
1932	Simfonia concertantă pentru două orchestre	B. Martinu
1932	Concertul al cincilea pentru pian și orchestră în Sol major op. 55	S. Prokofiev
1932	Concertul pentru violoncel și orchestră în Sol minor	A. Bax
1932	Duo concertant pentru violină și pian	I. Stravinsky
1932	Sonata pentru vio ă și pian	A. Bliss
1932	Sonata pentru violină și violoncel	A. Honegger
1933	Simfonia întîi	C. F. Malipiero
1933	Simfonia a patra, în Do major	Fr. Schmidt
1933	Concertul pentru violină, violoncel, pian și orchestră, op. 56	A. Casel a
1933	Concertul pentru pian, trompetă și orchestră de coarde	D. Șostakovici
1933	Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră	H. Sauget
1933	Cvartetul de coarde nr. 1, „Carillon“	K. A. Hartmann
1933	Concertul al doilea pentru violină și orchestră	K. Szymanovski
1933	Trio-ul de coarde nr. 2	P. Hindemith
1933	Sonatina pentru violină și pian	P. Constantinescu
1933	Sonatina pentru pian și violină	D. Lipatti
1934	Simfonia „Mathis pictorul“	P. Hindemith
1934	Simfonia a doua în Do minor	D. Kabalevski
1934	Sinfonietta pentru coarde, op. 52	A. Roussel
1934	Concertul al patrulea pentru orchestră	G. Petrassi
1934	Concertul pentru nouă instrumente, op. 24	A. Webern
1934	Concertul de cameră pentru baterie și 12 instrumente	F. Lazăr
1934	Cvartetul de coarde nr. 5	B. Bartók
1934	Sonata a treia pentru pian în Re major op. 24 nr. 3	G. Enescu
1935	Simfonia a patra, în Fa minor	R. Vaughan Williams
1935	Simfonia întîi	W. Walton
1935	Concertul pentru violină și orchestră	A. Berg

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1935	Concertul al doilea pentru violină și orchestră, în Sol minor, op. 63	S. Prokofiev
1935	Concertul pentru două piane soliste	I. Stravinsky
1935	Sonata a doua pentru pian și violoncel, în Do major, op. 26 nr. 2	G. Enescu
1935	Sonata a treia pentru violină și pian, în Mi	P. Hindemith
1936	Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă	B. Bartók
1936	Concertul pentru violină și orchestră	A. Schönberg
1936	Cvartetul de coarde nr. 4, op. 37	A. Schönberg
1936	Simfonia a treia, în la minor, op. 44	S. Rahmaninov
1936	Simfonia a doua, „Elegiacă“	G. F. Malipiero
1936	Simfonia întîi	J. N. David
1936	Simfonia întîi	L. Lajtha
1936	Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră	D. Lipatti
1936	Cvartetul de coarde nr. 3, în Fa major	S. Bax
1937	Simfonia a cincea în Re minor, op. 47	D. Șostakovici
1937	Simfonia întîi, pentru alto și orchestră	K. A. Hartmann
1937	Simfonia în Do major, op. 17	M. Jora
1937	Concertul pentru orchestră de coarde	W. Burkhard
1937	Concertul pentru pian și orchestră	A. Haciaturian
1937	Concertul pentru cvartet de coarde și orchestră	V. Mortari
1937	Sonata pentru două piane și percuție	B. Bartók
1937	Cvartetul de coarde nr. 3	A. Honegger
1937	Sonatele (2) pentru orgă	P. Hindemith
1937	Sonata pentru violă și pian	A. Rawsthorne
1937	Sextetul pentru clarinet, pian și cvartet de coarde	A. Copland
1937	Sonatina pentru violină și pian, op. 11	E. Suchon
1938	Concertul pentru violină și orchestră	B. Bartók
1938	Concertul pentru orchestră de cameră în Mi bemol major „Dumbarton Oaks“	I. Stravinsky
1938	Concerto a trè pentru trio cu pian și orchestră	G. F. Malipiero
1938	Concertul pentru pian și orchestră	A. Bliss
1938	Simfonia concertantă pentru două piane și orchestră de coarde	D. Lipatti
1938	Cvartetul pentru pian, clarinet, violină și violoncel	P. Hindemith
1938	Cvartetul de coarde nr. 3 (I. Pastorală; II. Fantasie; III. Fugă)	L. Weiner

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1939	Simfonia întîia (pentru orchestră mare)	D. Milhaud
1939	Concerto funebre pentru violină și orchestră	K. A. Hartmann
1939	Concertul pentru violină și orchestră	P. Hindemith
1939	Concertul pentru două orchestre de coarde	M. Tippett
1939	Divertimento pentru orchestră de coarde	B. Bartók
1939	Cvartetul de coarde nr. 6	B. Bartók
1939	Sonata a patra pentru violină și pian, în Do	P. Hindemith
1939	Sonata pentru oboi — sau violină sau flaut sau clarinet — și pian op. 19 nr. 1	C. Silvestri
1940	Simfonia în Do	I. Stravinsky
1940	Simfonia în Do, op. 46	H. Pfitzner
1940	Simfonia în Mi bemol major	P. Hindemith
1940	Simfonia da Requiem, op. 20	B. Britten
1940	Simfonia întîi	P. Vladigherov
1940	Concertul pentru orchestră	Z. Kodály
1940	Concertul pentru violină și orchestră	A. Haciaturian
1940	Concertul pentru violoncel și orchestră	P. Hindemith
1940	Simfonia de cameră pentru 15 instrumente, op. 69	H. Eisler
1940	Cvintetul pentru pian, două violine, violă și violoncel, în La minor op. 29	G. Enescu
1940	Cvintetul cu pian (I. Preludiu; II. Fugă; III. Scherzo; IV. Intermezzo; V. Final), în sol minor, op. 57	D. Șostakovici
1940	Quatuor pour la fin du Temps	O. Messiaen
1940	Sonata a șasea pentru pian, op. 82	S. Prokofiev
1940	Sonata pentru violină solo	A. Honegger
1940	Sonata bizantină pentru violoncel sau violă solo	P. Constantinescu
1940	Sonata pentru pian, op. 19 nr. 2	C. Silvestri
1941	Simfonia a șaptea, în Do major, op 60	D. Șostakovici
1941	Simfonia a doua	A. Honegger
1941	Cvartetul de coarde nr. 2, pe teme kabardine și balcare	S. Prokofiev
1941	Cvartetul de coarde în Re major, op. 25	B. Britten
1941	Sonata pentru pian	A. Copland
1941	Sonatina pentru pian (mînă stîngă)	D. Lipatti
1942	Concertul pentru pian și orchestră, op. 42	A. Schönberg
1942	Simfonia a patra pentru orchestră mare, op. 42	M. Butting
1942	Concertul pentru orchestră de coarde	B. Blacher
1942	Cvartetul de coarde nr. 2	M. Tippett
1942	Sonata a șaptea pentru pian, op. 83	S. Prokofiev

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1942	Sonata pentru două piane	P. Hindemith
1942	Sonata pentru pian la patru mîini	H. Genzmer
1942	Sonata pentru pian, op. 21	M. Jora
1943	Simfonia a opta, în Do minor, op. 43	D. Șostakovici
1943	Simfonia a doua (versiunea a doua 1944)	A. Haciaturian
1943	Simfonia a cincea	R. Vaughan Williams
1943	Simfonia întîi	E. Carter
1943	Concertul pentru orchestră	B. Bartók
1943	Concertul pentru coarde, pian și percuție	A. Casella
1943	Cvartetul de coarde nr. 5	P. Hindemith
1943	Cvartetul de coarde nr. 2	P. Dessau
1943	Sonata pentru flaut și pian, op. 92	S. Prokofiev
1943	Sonata pentru violină și pian, în Sol minor, op. 33	K. Höller
1943	Sonata pentru violină și pian	A. Copland
1944	Simfonia a cincea, în Si bemol major, op. 100	S. Prokofiev
1944	Concertul pentru orchestră	G. v. Einem
1944	Concertul pentru orchestră	P. Mennin
1944	Sonatina nr. 1 pentru 16 instrumente de suflat	R. Strauss
1944	Cvartetul al doilea pentru pian, violină, violă și violoncel, în Re minor, op. 30	G. Enescu
1944	Trio-ul cu pian (nr. 2), op. 67	D. Șostakovici
1944	Trio-ul de coarde, op. 105	Fl. Schmitt
1944	Sonata pentru violină solo	B. Bartók
1944	Sonata pentru două piane	I. Stravinsky
1944	Sonata a opta pentru pian, op. 84	S. Prokofiev
1945	Simfonia în trei mișcări	I. Stravinsky
1945	Simfonia a noua, în Mi bemol major, op. 70	D. Șostakovici
1945	Simfonia întîia	M. Tippett
1945	Simfonia întîia	J. Cikker
1945	Mica simfonie concertantă pentru cembalo, harpă, pian și două orchestre de coarde	F. Martin
1945	Concertul al treilea pentru pian și orchestră	B. Bartók
1945	Concertul pentru violă și orchestră (întregit de T. Serly)	B. Bartók
1945	Cvartetul de coarde în Do major	B. Britten
1945	Cvartetul de coarde nr. 6	P. Hindemith
1945	Sonata pentru violină și pian	H. Cowell
1945	Sonata a doua pentru pian	D. Kabalevski
1946	Simfonia a treia	A. Honegger

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1946	Symfonia serena	P. Hindemith
1946	Simfonia a doua — Adagio	K. A. Hartmann
1946	Sinfonietta nr. 1	L. Lajtha
1946	Concertul în Re pentru orchestră de coarde	I. Stravinsky
1946	Concertul pentru violină și orchestră	W. Fortner
1946	Concertul pentru violoncel și orchestră	A. Haciaturian
1946	Sonatina a doua pentru 16 instrumente de suflat	R. Strauss
1946	Sonata pentru violină și pian (nr. 1), op. 80	S. Prokofiev
1946	Cvartetul de coarde nr. 3	P Dessau
1946	Cvartetul de coarde nr. 3	M Tippett
1946	Cvartetul de coarde nr. 1, op. 43	J. Martinon
1946	Sonata nr. 1 pentru pian	P. Boulez
1947	Simfonia întîi	W. Lutoslawski
1947	Simfonia pentru orchestră de coarde	K. A. Hartmann
1947	Simfonia a șasea, în Mi bemol major, op. 111	S. Prokofiev
1947	Simfonia pentru orchestră mare	W Fortner
1947	Concertul pentru Ondes Martenot și orchestră	A. Jolivet
1947	Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră, op. 24	B. Blacher
1947	Concertul pentru cvartet de coarde	P. Constantinescu
1947	Cvartetul de coarde op. 112	Fl. Schmitt
1947	Sonata a noua pentru pian, op. 103	S. Prokofiev
1947	Sonata pentru violină solo, op. 115	S. Prokofiev
1947	Cvartetul de coarde nr. 5	M. Butting
1947	Sonata pentru violoncel și pian	W. Fortner
1947	Sonata pentru pian	W. Egk
1948	Simfonia Turangalila	O. Messiaen
1948	Simfonia a șasea, în Mi minor	R. Vaughan Williams
1948	Sonata nr. 1 pentru orchestră	W. Egk
1948	Uvertura de concert „în caracter popular românesc", în La minor, op. 32	G. Enescu
1948	Concertul pentru violină și orchestră, op. 77	D. Șostakovici
1948	Concertul pentru violină și orchestră	B. Blacher
1948	Concertul de cameră pentru flaut corn englez și coarde	A Honegger
1948	Cvintetul pentru instrumente de suflat	E. Carter
1948	Cvartetul de coarde nr. 3	W. Fortner
1948	Cvartetul de coarde nr. 5 în re minor op. 48	K. Höller
1948	Sonata a doua pentru pian	P. Boulez
1948	Livre pour Quatuor á cordes (I—VI)	P. Boulez

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1948	Sonata a doua pentru violoncel și pian	P. Hindemith
1949	Sinfonietta în Mi major	P. Hindemith
1949	Simfonia primăverii pentru soliști cor și orchestră, op. 44	B. Britten
1949	Simfonia a doua pentru orchestră mare	H. W. Henze
1949	Simfonia a noua, în Do diez minor	D. Cuclin
1949	Concertul pentru violină și orchestră în Do major	D. Kabalevski
1949	Fantasia pentru violină cu acompaniament de pian, op. 47	A. Schönberg
1949	Sonata pentru violoncel și pian op. 119	S. Prokofiev
1949	Cvartetul de coarde nr. 1	H. Genzmer
1949	Cvartetul de coarde nr. 4, op. 83	D. Șostakovici
1949	Cvartetul de coarde în Do major	I. Dumitrescu
1949	Sonata pentru violoncel și pian	A. Rawsthorne
1949	Sonatina pentru pian	H. Pousseur
1950	Simfonia a cincea — Di tre re	A. Honegger
1950	Simfonia concertantă	K. A. Hartmann
1950	Simfonia a treia pentru orchestră mare	H. W. Henze
1950	Simfonia concertantă pentru pian și orchestră	P. Boulez
1950	Concertul pentru violină și orchestră	B. A. Zimmermann
1950	Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră	H. W. Henze
1950	Concertul pentru două violine și orchestră	B. Martinu
1950	Concertul pentru violă și orchestră	G. David
1950	Concertul pentru violină și orchestră	C. C. Nottara
1950	Uvertura pentru orchestră (I. Passacaglia; II. Sonata)	J. Baur
1950	Cvartetul de coarde nr. 6, în Mi minor, op. 51	K. Höller
1950	Cvartetul cu pian	A. Copland
1950	Sonata pentru două piane	H. Genzmer
1950	Sonata pentru pian	S. Toduță
1950	Sonata pentru violină solo	B. A. Zimmermann
1950	Sonata nr. 1 pentru violină solo, op. 8	G. Klebe
1950	Sonatina pentru violină și pian	K. Stockhausen
1951	Simfonia a șaptea în Do diez minor, op. 131	S. Prokofiev
1951	Simfonia „Armonia lumii“	P. Hindemith
1951	Simfonia întîi	H. Dutilleux
1951	Simfonia a patra, „Primăvara“	L. Lajtha
1951	Sinfonietta	M. Kelemen
1951	Concertul nr. 1 pentru orchestră de coarde	S. Toduță
1951	Concertul nr. 2 pentru orchestră	G. Petrassi

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1951	Concertul pentru violoncel și orchestră	W. Fortner
1951	Concertul pentru orgă și orchestră de coarde	J. Cilenšek
1951	Cvartetul de coarde în Sol major, op. 22 nr. 2	G. Enescu
1951	Cvartetul de coarde	P. Mennin
1951	Cvartetul de coarde nr. 1	E. Carter
1951	Cvartetul de coarde	F. Geissler
1951	Sonata pentru violoncel și pian, op. 87	W. Burkhard
1951	Sonata pentru violă și pian, op. 32	M. Jora
1951	Sonata pentru violină solo	B. Blacher
1952	Concertul pentru violină și orchestră	G. C. Menotti
1952	Concertul pentru cembalo și orchestră mică	F. Martin
1952	Concertul al doilea pentru pian și orchestră	B. Blacher
1952	Concertul pentru pian și orchestră	P. Constantinescu
1952	Concertul pentru oboi și orchestră mică	B. A. Zimmermann
1952	Cvartetul de coarde nr. 5, op. 92	D. Șostakovici
1952	Cvartetul de coarde nr. 2	H. W. Henze
1952	Cvartetul de coarde op. 10	H. U. Engelmann
1952	Sonata pentru clarinet și pian, op. 78	A. Haba
1952	Sonata pentru flaut, oboi, violoncel și cembalo	E. Carter
1952	Sonata pentru violină și pian (revizuită 1963)	T. Olah
1953	Simfonia a zecea în Mi minor, op. 93	D. Șostakovici
1953	Simfonia a șaptea, „Antarctica“	R. Vaughan Williams
1953	Simfonia a șasea, în două mișcări	K. A. Hartmann
1953	Simfonia întîi	A. Jolivet
1953	Simfonia întîi în Do diez minor, op. 40	K. Höller
1953	Sinfonia preclassica op. 44	J. N. David
1953	Simfonia într-o singură mișcare	B. A. Zimmermann
1953	Simfonia pentru 42 instrumente de coarde, op. 12	G. Klebe
1953	Simfonia pentru coarde	F. Donatoni
1953	Concertul pentru pian, instrumente de suflat și percuție	K. A. Hartmann
1953	Ode an den Westwind (după P. B. Shelley) pentru violoncel și orchestră	H. W. Henze
1953	Concertul pentru violină și orchestră	M. Kelemen
1953	Cvartetul de coarde nr. 1	G. Ligeti
1953	Cvartetul de coarde nr. 1, în Mi major, op. 3	P. Bentoiu
1953	Cvartetul de coarde nr. 2, în mi minor	Z. Vancea
1953	Nonetul pentru instrumente de coarde și de suflat	A. Zoltán
1953	Sonata nr. 1 pentru violină și pian	S. Toduță

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1953	Septetul pentru clarinet, corn, fagot, pian, violină, violă și violoncel	I. Stravinsky
1953	Muzică în formă de sonată pentru violină și pian, op. 47	J. Martinon
1954	Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op. 33	G. Enescu
1954	Concertul pentru orchestră	W. Lutoslawski
1954	Concertino pentru două flaute, cembalo și orchestră de coarde, op. 94	W. Burkhard
1954	Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră, op. 5	P. Bentoiu
1954	Concertul pentru trompetă și orchestră	O. Taktakișvili
1954	Concertul pentru violă și orchestră	G. Kurtag
1954	Poemul Carpaților	A. Pașcanu
1954	Cvartetul de coarde nr. 1	R. Kelterborn
1954	Cvartetul de coarde	G. Crumb
1954	Cvartetul de coarde nr. 3	E. Bloch
1954	Cvartetul de coarde nr. 2	A. Rawsthorne
1954	Cvartetul de coarde op. 27 nr. 2	C. Silvestri
1954	Sonata a doua pentru violoncel și pian	C. Beck
1955	Simfonia a șasea	D. Milhaud
1955	Simfonia a patra pentru orchestră mare	H. W. Hanze
1955	Concertul pentru violină și orchestră	A. Bliss
1955	Concertul pentru pian și orchestră	M. Tippett
1955	Concertul pentru orchestră	A. Vieru
1955	Concertul pentru violoncel și orchestră	P. Mennin
1955	Concertul pentru violă, pian, instrumente de suflat și percuție	K. A. Hartmann
1955	Cvartetul de coarde nr. 6, op. 101	D. Șostakovici
1955	Cvartetul de coarde nr. 5	A. Mendelsohn
1955	Cvartetul de coarde nr. 3	R. Petzold
1955	Trio-ul pentru violină, violă și violoncel	L. Feldman
1955	Sonatina pentru pian	P. Dessau
1955	Sonata pentru pian	A. Stroe
1955	Sonata pentru două piane	R. Kelterborn
1955	Sonatina pentru două piane	C. Beck
1955	Sonata pentru clarinet și pian	Șt. Niculescu
1955	Sonata pentru violoncel solo	G. Crumb
1955	Sonata a doua pentru violină, solo op. 20	G. Klebe
1955	Sonata pentru violă solo	B. A. Zimmermann

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1956	Simfonia a opta	R. Vaughan Williams
1956	Simfonia a doua, în Re minor, cu orgă	S. Toduță
1956	Simfonia pentru instrumente de coarde	R. Maros
1956	Simfonia de cameră	Fr. Geissler
1956	Simfonia întîi (pe un text de Fr. Nietzsche)	N. Castiglioni
1956	Simfonia pentru orchestră mare	Șt. Niculescu
1956	Simfonia	T. Olah
1956	Concertul pentru orchestră de coarde	A. Stroe
1956	Sonata concertantă pentru violină și pian	P. Mennin
1956	Sextetul pentru două violine, două viole și două violoncele	A. Mendelsohn
1956	Cvartetul de coarde nr. 2	R. Kelterborn
1956	Cvartetul de coarde nr. 1	A. Vieru
1956	Cvartetul de coarde în Do minor	R. Paladi
1956	Sonata pentru pian op. 6	H. M. Gorecki
1957	Simfonia a unsprezecea — „Anul 1905“ —, în Sol minor op. 103	D. Șostakovici
1957	Simfonia a doua	M. Tippett
1957	Simfonia a treia — „Ovidiu“ — în Re major	S. Toduță
1957	Sinfonietta pentru orchestră de coarde	D. Milhaud
1957	Simfonia a șasea, în do diez minor op. 82	M. Andricu
1957	Simfonia de cameră	Fr. Geissler
1957	Simfonia întîi	H. Genzmer
1957	Poemul simfonic „Luceafărul“, op. 7	P. Bentoiu
1957	Concertul nr. 2 pentru violină și orchestră, op. 50	J. N. David
1957	Concertul pentru violoncel și orchestră	G. Klebe
1957	Concertul pentru violină și orchestră	P. Constantinescu
1957	Concertul nr. 2 pentru violină și orchestră	A. Mendelsohn
1957	Concertul pentru dublă orchestră de cameră și oboi	Th. Grigoriu
1957	Concertul pentru violină și orchestră	D. Capoianu
1957	Concertino pentru orchestră de coarde, op. 9	D. Popovici
1957	Muzică stereofonică pentru două orchestre de cameră	M. Istrate
1957	Cvartetul de coarde nr. 4	G. Dandelot
1957	Cvintetul pentru coarde și clarinet	A. Vieru
1957	Cvartetul de coarde nr. 2	A Vieru
1957	Trio-ul de coarde	O. Gerster
1957	Sonata a treia pentru pian	P. Boulez
1958	Pittsburg Symphony	P. Hindemith

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1958	Simfonia a șaptea	K. A. Hartmann
1958	Simfonia a noua	R. Vaughan Williams
1958	Simfonia a doua	H. Genzmer
1958	Sonata pentru orchestră de coarde	H. W. Henze
1958	Muzică funebră pentru coarde	W. Lutoslawski
1958	Concertul pentru orchestră de coarde	T. Ciortea
1958	Concertul pentru două orchestre de coarde, celestă, pian și percuție	L. Feldman
1958	Concertul pentru pian și orchestră, op. 16	G. Kochan
1958	Concertul pentru flaut și orchestră	A. Vieru
1958	Concertul pentru violină și orchestră, op. 9	P. Bentoiu
1958	Cvartetul de coarde nr. XI, op 87	A. Haba
1958	Sonata pentru flaut și pian	A. Jolivet
1958	Octetul pentru clarinet, fagot, corn, violină, două viole, violoncel și contrabas	P. Hindemith
1959	Simfonia a doua	H. Dutilleux
1959	Simfonia a doua	A. Jolivet
1959	Simfonia a doua	A. Rawsthorne
1959	Simfonia a cincea	J. Cilenšek
1959	Simfonia concertantă pentru trompetă, corn, fagot, contrabas și orchestră	D. Milhaud
1959	Concertul nr. 1 pentru violoncel și orchestră, op. 107	S. Șostakovici
1959	Concertul pentru harpă și orchestră	P. Járdány
1959	Concertul pentru pian și orchestră	V. Gheorghiu
1959	Concertul de cameră pentru două violine și violă	N. Beloiu
1959	Cvartetul de coarde nr. 2	E. Carter
1959	Cvintetul pentru instrumente de suflat	M. Poot
1959	Cvartetul de coarde, nr. 1	G. Kurtag
1959	Sonata pentru pian, în Do major	A. Haciaturian
1959	Sonata pentru pian	H. W. Henze
1959	Sonata pentru clarinet și pian	L. Glodeanu
1960	Simfonia a doua	W. Walton
1960	Sinfonia piccola pentru flaut, oboi, clarinet și orchestră de coarde	G. Bialas
1960	Simfonia de cameră (nr. 1) pentru violină și orchestră mică	R. Kelterborn
1960	Sinfonietta	G. Kochan
1960	Concertul pentru flaut și orchestră	G. Petrassi
1960	Concertul pentru pian și orchestră	A. Schnittke

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1960	Concertul pentru pian și orchestră	L. Glodeanu
1960	Sonata pentru pian și instrumente de percuție	S. Matthus
1960	Sonatina pentru pian	T. Ciortea
1960	Cvarterul de coarde nr. 7, op. 108	D. Șostakovici
1960	Cvartetul de coarde nr. 8, op. 110 (I. Largo; II. Allegro molto; III. Allegretto; IV. Largo)	D. Șostakovici
1960	Sonata pentru violoncel solo	B. A. Zimmermann
1960	Sonata pentru flaut și harpă	C. Petra-Basacopol
1961	Simfonia pentru coarde	A. Jolivet
1961	Simfonia în Do major	Z. Kodály
1961	Concertul pentru orchestră	Z. Vancea
1961	Concertul pentru clarinet și orchestră de coarde	G. Bialas
1961	Concertul pentru cembalo, pian și două orchestre de cameră	E. Carter
1961	Sonata pentru violoncel și pian, op. 65	B. Britten
1961	Sonată pentru violă și violoncel	F. Farkas
1961	Sonata pentru două violine, op. 10	H. M. Gorecki
1961	Sonatina pentru pian, op. 44	M. Jora
1961	Sonata pentru pian	D. Constantinescu
1961	Sonata pentru flaut și pian	C. Țăranu
1961	Sonatina pentru flaut și clarinet	A. Jolivet
1962	Simfonia a treisprezecea, în re minor, op. 113	D. Șostakovici
1962	Simfonia a cincea pentru orchestră mare	H. W. Henze
1962	Simfonia pentru orchestră mare	V. Kučera
1962	Simfonia de cameră	A. Vieru
1962	Concertul pentru violoncel și orchestră	A. Vieru
1962	Concertul pentru violoncel și orchestră	R. Kelterborn
1962	Concertul nr. 1 pentru violoncel și orchestră	A. Jolivet
1962	Concertul pentru pian și orchestră	G. Bialas
1962	Sonata pentru violoncel și pian	D. Kabalevski
1962	Sonata pentru trei violoncele, op. 57	J. N. David
1962	Sonata pentru clarinet și pian	T. Ciortea
1962	Sonata pentru clarinet și pian	O. Nemescu
1962	Sonata a doua pentru pian	M. Tippett
1962	Sonata pentru pian și violină, op. 14	P. Bentoiu
1962	Sonata pentru violoncel solo	A. Vieru
1962	Cvartetul pentru flaut, oboi, violoncel și harpă	H. Cowell
1962	Cvarterul de coarde nr. 5	C. Beck
1963	Simfonia pentru violoncel și orchestră, op. 68	B. Britten

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1963	Simfonia pentru 15 soliști	Șt. Niculescu
1963	Concertul pentru orchestră	M. Tippett
1963	Concertul pentru violină, violoncel, pian și orchestră	P. Constantinescu
1963	Concerto grosso pentru violă și orchestră de coarde	G. David
1963	Concertul pentru violoncel și orchestră, op. 52	J. Martinon
1963	Konzertstück pentru cvintet de suflători și coarde	B. Blacher
1963	Sonatina pentru orchestră	R. Bredemeyer
1963	Jocuri pentru pian și orchestră	A. Vieru
1963	Cvartetul de coarde nr. 9, op. 117	D. Șostakovici
1963	Sonata pentru clarinet solo	T. Olah
1963	Sonata pentru violină și pian (nr. 1)	A. Schnittke
1963	Sonata pentru pian	P. Mennin
1963	Sonata pentru două piane	N. Brînduș
1963	Sonata a doua pentru pian	L. Glodeanu
1963	Sonatina pentru oboi și fagot	A. Jolivet
1963	Sonata pentru violină și pian	D. Bughici
1963	Sonata a doua pentru violină și pian, op. 58	P. Kadosa
1964	Simfonia a treia	A. Jolivet
1964	Simfonia	R. Kunad
1964	Simfonia a noua (concertantă) pentru orgă și orchestră	A. Mendelsohn
1964	Sinfonietta pentru orchestră de coarde, op. 96	E. Toch
1964	Coloana fără sfîrșit, poem simfonic pentru orchestră mare	T. Olah
1964	Sonata pentru violoncel și orchestră	K. Penderecki
1964	Sonata concertantă pentru violoncel și orchestră de cameră	L. Feldman
1964	Concertul pentru violoncel și orchestră	B. Blacher
1964	Concertul pentru violină și orchestră	A. Vieru
1964	Cvartetul de coarde nr. 10, op. 118	D. Șostakovici
1964	Cvartetul de coarde nr. 1	A. Bozaly
1964	Cvartetul pentru oboi, clarinet, fagot și violă, op. 98	E. Toch
1964	Sonata pentru trompetă și pian	T. Ciortea
1964	Sonata pentru flaut și pian	D. Constantinescu
1965	Simfonia întîi, op. 16	P. Bentoiu
1965	Simfonia a patra, „Altitudes"	J. Martinon
1965	Simfonia în cinci mișcări	S. Thiele
1965	Concertul pentru pian și orchestră	E. Carter

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1965	Concerto grosso pentru coarde	M. Poot
1965	Cvartetul de coarde nr. 11, op. 122	D. Șostakovici
1965	Quattrodramma pentru patru violoncele, două piane și doi percuționiști	P. Dessau
1965	Cvintetul pentru instrumente de suflat	R. Kunad
1965	Cvartetul de coarde nr. 4	Z. Vancea
1965	Sonata pentru pian la patru mîini, op. 32 nr. 1	K. Höller
1965	Cvartetul de coarde nr. 2	D. Capoianu
1965	Sonata pentru două viole	M. Marbe
1966	Simfonia a treia, op. 52	G. Klebe
1966	Concertul nr. 2 pentru violoncel și orchestră, op. 126	D. Șostakovici
1966	Concertul nr. 2 pentru violoncel și orchestră	A. Jolivet
1966	Concertul pentru violoncel și orchestră	F. Martin
1966	Concertul pentru violină și orchestră, op. 33	G. v. Einem
1966	Concertul pentru oboi, harpă și coarde	H. W. Henze
1966	Concertul pentru violoncel și orchestră	G. Ligeti
1966	Poarta sărutului, poem pentru orchestră mare	T. Olah
1966	Cvartetul de coarde nr. 1	Z. Durkó
1966	Cvartetul de coarde nr. 2, op. 52	M. Jora
1966	Cvartetul de coarde nr. 2	J. Martinon
1966	Cvartetul cu pian	D. Milhaud
1967	Simfonia a doua	W. Lutoslawski
1967	Concerto lirico pentru pian și orchestră	G. Bialas
1967	Concertul pentru clarinet și orchestră	C. Beck
1967	Concertul nr. 2 pentru violină și orchestră, op. 129	D. Șostakovici
1967	Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră	H. W. Henze
1967	Concertul de cameră pentru cembalo, flaut și zece instrumente de coarde	Fr. Geissler
1967	Sonata pentru cvartet de coarde și orchestră mică	S. Thiele
1967	Cvartetul de coarde nr. XVI, op. 98 (în cincimi de ton)	A. Haba
1967	Cvartetul de coarde	F. Martin
1967	Sonata în Mi pentru violă și pian, op. 62	K. Höller
1967	Cvintetul cu pian „Quasi una fantasia", op. 52	G. Klebe
1967	Concertino per la „Musica Nova", Cvintet pentru clarinet, violină, violă, violoncel și pian	A. Rațiu
1967	Trio-ul pentru harpă, violină și violă	R. Maros
1968	Simfonia a patra	Fr. Geissler
1968	Simfonia a opta	P. Kadosa

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1968	Simfonia a treia	D. Nowka
1968	Concertul pentru pian și orchestră	W. Fortner
1968	Cvartetul de coarde nr. 12, op. 133 (I. Moderato; II. Allegretto)	D. Șostakovici
1968	Sonata pentru violină și pian op. 134 (I. Andante; II. Allegretto; III. Largo)	D. Șostakovici
1968	Trio-ul cu pian	D. Milhaud
1968	Cvartetul de coarde nr. 2	Z. Durko
1968	Cvartetul de coarde nr. 2	G. Ligeti
1968	Ottetto di ottoni pentru patru trompete și patru tromboane	G. Petrassi
1968	Monosonata I pentru pian	A. Rațiu
1969	Simfonia a patrusprezecea opus 135	D. Șostakovici
1969	Simfonia a șasea, pentru două orchestre de cameră	H. W. Henze
1969	Sonata a doua pentru orchestră	W. Egk
1969	Sinfonietta	R. Kunad
1969	Concertul pentru orchestră	E. Carter
1969	Concertul pentru violoncel și orchestră	H. Dutilleux
1969	Concertul pentru pian și orchestră	F. Martin
1969	Sonata a doua pentru pian la patru mîini, op. 32 nr. 2	K. Höller
1969	Cvartetul de coarde nr. 3	G. Bialas
1970	Simfonia a doua	P. Norgard
1970	Simfonia a doua	R. Kelterborn
1970	Sinfonietta armoniosa pentru orchestră de cameră	V. Trojan
1970	Concertul pentru orgă, două orchestre de coarde și timpani	R. Kunad
1970	Concertul pentru orchestră — „Melodie; Ritm; Culoare“	D. Bughici
1970	Concertul pentru oboi, harpă și coarde	A. Schnittke
1970	Concertul pentru violină și orchestră	K. Huber
1970	Concertul pentru trompetă și orchestră	B. Blacher
1970	Concertul pentru violoncel și orchestră	W. Lutoslawski
1970	Concertul de cameră pentru 13 executanți	G. Ligeti
1970	Sonata pentru violoncel solo	T. Olah
1970	Cvintetul pentru suflători	P. Norgard
1970	Sonata a quattro pentru violină flaut, oboi și fagot	C. Beck
1970	Cvartetul de coarde nr. 13, op. 138	D. Șostakovici
1971	Simfonia a cincisprezecea, op. 141	D. Șostakovici
1971	Simfonia a opta, op. 110	E. Wellesz

Scanned with OKEN Scanner

ANUL	COMPOZIȚIA	AUTORUL
1971	Simfonia a patra	M. Poot
1971	Simfonia a treia	S. E. Englund
1971	Simfonia a patra, op. 61	G. Klebe
1971	Simfonia a șasea	H. Searle
1971	Sinfonietta — „Perspektiven“	S. Köhler
1971	Simfonia a nouăsprezecea, în Mi bemol major	D. Cuclin
1971	Simfonia concertantă pentru orchestră de cameră	L. Feldman
1971	Sonata pentru două violoncele și unsprezece instrumente la alegere	B. Blacher
1971	Concertul pentru pian și orchestră	R. Kunad
1971	Concertul pentru flaut și orchestră	J. Martinon
1971	Cvartetul de coarde nr. 2	A. Bozaly
1971	Sonata pentru harpă	D. Milhaud
1972	Simfonia a treia	M. Tippett
1972	Simfonia a cincea	D. Skerl
1972	Sinfonietta	S. Thiele
1972	Sinfonietta a douăzecea, în do minor	D. Cuclin
1972	Concertul pentru pian și orchestră, op. 63	K. Höller
1972	Sonata ad 12, pentru douăsprezece violoncele soliste	B. Blacher
1972	Concertul pentru flaut și oboi cu orchestră	G. Ligeti
1972	Concertul pentru violoncel și orchestră	K. Penderecki

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prefața 5
1. CONCEPTE ȘI ASPECTE 21
2. TEORII ȘI ORBITE 48
3. INELE ȘI PUNȚI 89
4. PROGRESII ȘI PERSPECTIVE 128
5. PILONI ȘI CONSOLE 174
6. FRIZE ȘI CUPOLE 210
7. SISTEME ȘI LUMI 246
8. CONVERGENȚE ȘI SIMBIOZE 284
Tabel sinoptic 331
Index de nume 349

Redactor
TITUS MOISESCU

Tehnoredactor
CARMINA CIZER

Bun de tipar: 6.06.1985 **Coli tipar:** 22,5

Tiparul executat sub cda. nr. 52
la Întreprinderea poligrafică Sibiu,
Șos Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner